

**Departamento de Ciências e Técnicas do Património
Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

Ana Alexandra Pereira Pires

**A Representação da Figura na Pintura a Óleo das
Rainhas de Portugal D. Maria Ana de Áustria,
D. Mariana Vitória e D. Maria I**

**Dissertação de Mestrado em História de Arte Portuguesa
Sob a orientação da
Professora Doutora Maria Clara Loureiro Borges Paulino**

Porto 2011

Índice

Agradecimentos	I
Abreviaturas	II
Introdução	III
Capítulo I - Ambiente Artístico da Europa de Setecentos	1
Capítulo II – Cerimonial de Corte no Século XVIII	7
Capítulo III – Retratarística na Europa do Antigo Regime	15
Capítulo IV – Retratarística em Portugal	28
Capítulo V – Retratos das Rainhas de Portugal D. Maria Ana de Áustria, D. Mariana Vitória e D. Maria I	38
Conclusão	70
Bibliografia	72
Anexos	
Nota Biográfica das Rainhas em Estudo	2
Rito de Aclamação	8
Descrição da Aclamação de D. Maria I	9
Glossário	11
Documentos Digitalizados	14

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o extraordinário apoio da orientadora da dissertação, Sra. Prof. Doutora Maria Clara Loureiro Borges Paulino, a quem agradeço a forma como me dirigiu a atenção para aspectos e caminhos de estudo que se revelaram importantes.

Seguidamente desejo expressar agradecimento à coordenadora do Curso de Mestrado, Sra. Prof. Doutora Lúcia Rosas, que me apoiou na escolha do tema. Estou também grata pelo apoio prestado pelo Prof. Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e pelo Mestre Celso Francisco dos Santos, pela indicação de aspectos relevantes para a temática em estudo.

Devo deixar público o testemunho da actuação dos responsáveis das bibliotecas e museus de Portugal que me prestaram auxílio durante a pesquisa:

Museus

Museu Nacional dos Coches - Dra. Margarida Chorão

Museu de Aveiro - Dr. José António Rebocho Christo

Museu Cidade de Lisboa - Dra. Rosário Dantas

Museu Francisco Proença Tavares Júnior - Dr. José Barata e Dr.^a Patrícia Rato

Museu Biblioteca da Casa de Bragança - Dr. M. J. Monge

Palácio Nacional da Ajuda - Dr. João Vaz

Palácio Nacional de Queluz - Dr.^a Conceição Coelho

Abreviaturas

A. C. L.	Academia de Ciências de Lisboa
B. J. C.	Biblioteca Joanina de Coimbra
C. M. O.	Câmara Municipal de Oeiras
C. U. K.	Collection United Kingdom
I. M. D.	Igreja da Madre de Deus
M. B.	Museu dos Biscaínhos
M . N. C.	Museu Nacional dos Coches
N. P. G.	National Portrait Gallery
P. D. V. V	Paço Ducal de Vila Viçosa
P. N.	Palácio das Necessidades
P. N. A.	Palácio Nacional da Ajuda
P. N. Q.	Palácio Nacional de Queluz
P. N.	Palácio das Necessidades

Introdução

A presente dissertação tem como objecto de estudo a representação na pintura a óleo de três rainhas do Antigo Regime, D. Maria Ana de Áustria (1683-1754), D. Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781) e D. Maria I (1734-1816). Todas elas tiveram grande influência na sua época e enquanto membros da Família Real foram responsáveis pela descendência e também por assuntos de Estado.

O estudo da representação destas figuras insere-se nos períodos Barroco e Rococó da retratística nacional. Embora nas figuras observadas se verifique uma evolução no que respeita a adornos, jóias e trajes, existe repetição no esquema de representação, mais precisamente no que respeita à pose, à posição da figura e aos signos régios que a acompanham. Podemos pois afirmar que existe um padrão. Optámos por estudar e reflectir sobre este tema pois não encontrámos investigação consistente já realizada sobre o mesmo.

As nossas fontes primárias são obras de autores de artistas de várias nacionalidades, incluindo a portuguesa. Foram estudadas utilizando várias fontes secundárias, incluindo pinturas dos mesmos e de outros autores, o que nos permitiu obter informação mais detalhada sobre as primeiras. Sentimos dificuldade na atribuição de algumas obras e o estudo de outras obras dos mesmos autores por vezes contribuiu decisivamente para essa atribuição.

O conjunto das obras primárias que constituem o nosso *corpus*, localizado em museus públicos e palácios, representam as figuras das monarcas, quer a meio-corpo, quer em posição sentada. Optámos por não incluir retrato de corpo inteiro dados os limites de tempo e extensão característica de uma dissertação de mestrado.

Sempre que possível deslocámo-nos para ver as imagens mas, em alguns casos, recorreremos ao estudo da imagem digitalizada. A apresentação e análise do *corpus* é complementada pela contextualização do mesmo. Assim, analisámos também os inventários de museus e palácios onde as obras se encontram, bem como documentos a elas associados, tais como contratos matrimoniais, relatos de festividades, cartas de

membros de Família Real, descrição de Embaixadas, relatos de estrangeiros em Portugal, e alguns artigos de separatas.

A tese organiza-se em cinco capítulos e um volume de Anexos. No primeiro capítulo fazemos uma breve introdução ao ambiente artístico da Europa de Setecentos e ao ambiente nacional. O segundo capítulo apresenta o cerimonial da Corte do Antigo Regime, bem como uma breve descrição da tipologia de traje e joalharia da época. No terceiro capítulo traçamos um percurso cronológico da retratística régia na Europa, debruçando a nossa atenção sobre alguns retratos de figuras régias. Segue-se o quarto capítulo, no qual abordamos a retratística em Portugal. O quinto capítulo é composto pela descrição e análise do *corpus*, os retratos das figuras régias femininas que seleccionámos: D. Maria Ana de Áustria, D. Mariana Vitória e D. Maria I. Em anexo encontram-se os elementos que complementam o *corpus*, tais como as biografias das Rainhas em estudo, bem como documentos relativos ao Rito de Aclamação, a descrição do cenário da Aclamação de D. Maria I, o Glossário, e outros documentos da época digitalizados.

Capítulo I. Ambiente Artístico da Europa de Setecentos

Antes do advento das Academias do período do Iluminismo, o termo “artista” aplicava-se com a acepção de artesão, alguém com perícia e prática num determinado ofício que requeria aprendizagem ao longo do tempo. Com a criação das Academias, um pouco por toda a Europa, altera-se significativamente o conceito de artesão.¹ As Academias de Belas Artes, entre as quais as francesas e as portuguesas², tornam-se instrumentos de poder político, ocorrendo acções das Casas Reais em favor dos movimentos académicos.³ Na viragem para o século XVIII, Roma assumia grande importância no domínio da arte devido sobretudo à Academia de São Lucas, que gozava de prestígio internacional e era procurada por inúmeros artistas de toda a Europa.⁴ Sob a direcção de Carlo Maratta⁵ (1625-1713), desde a segunda metade de Seiscentos definiu-se uma modalidade de Classicismo Barroco com influências de Rafael, pontuado pelo racionalismo de Andrea Sacchi⁶ (1599-1661), apoiada pelos textos de Giovanni Battista Passeri⁷ (1610-1679) e de

¹ RODRIGUES, Dalila; CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos - Oficinas Regionais, *Actas IV Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte*. Viseu, 1991, pp. 187-188.

² ANDRADE, Maria Fernanda de - Academias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII, In *Revista Século XVIII As Origens do Estado Moderno*, Volume I, Tomo I, Lisboa, 2000, p. 80-82.

³ ANDRADE – *Ibidem*, p. 84.

⁴ VAIRO, Guilia Rossi - *Vieira Lusitano O Desenho*. Ministério da Cultura Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 100-101.

⁵ Pelo fim do século o estilo Barroco Clássico de Carlo Maratta não só foi aceite em Roma como na Corte de Luís XIV. Maratta pintava, ensinava, e era presidente da Academia de S.Lucas. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura sec. XIV – XVIII*. Editorial Estampa, 2005, p. 30).

⁶ Andrea Sacchi nasce em Roma em 1599 e falece por volta de 1661. Ocupa um importante lugar na evolução pictórica do século XVII. Sacchi demonstrou devoção pela arte de Rafael e pela arte de Annibale Carracci. (WITTKOWER - *Op. Cit.*, pp. 261–266).

⁷ Giovanni Passeri foi pintor e escreveu sobre arte. Como pintor não teve grande impacto, mas detinha uma colecção de biografia de artistas contemporâneos importante fonte de estudo para o Barroco Romano. Biografia disponível em <<http://arts.jrank.org/pages/13488/Giovanni-Battista-Passeri.html>>

Giovanni Pietro Bellori⁸ (1613-1696). Maratta opunha-se aos exageros dos coloristas, às composições com muitas personagens, ao dramatismo do claro-escuro e às concepções naturalistas, preferindo uma estrutura de composição clara nos gestos, nas expressões e nos movimentos moderados, a fim de exprimir claramente a ideia do artista.⁹

Em Paris a Reforma da Academia Real de Pintura e Escultura ocorre por volta da segunda metade do século XVII, e a tradição vinda de Annibale Carraci¹⁰ (1560-1609) é transformada num sistema pedagógico claro e eficaz adoptado em várias Academias da Europa.¹¹

À morte do Rei-Sol (1715) começava a sentir-se a influência de formas que identificamos como Barroco Tardio e Rococó, visíveis sobretudo na pintura vinda Inglaterra e de França, em obras de pintores como Joshua Reynolds¹² (1723-1792), Thomas Gainsborough¹³ (1727-1788) e François Boucher¹⁴ (1703-1770).¹⁵ As Academias criadas em Inglaterra na segunda metade do século XVIII dão formação inicial aos artistas nacionais, que partiam depois para Itália

⁸ Giovanni Bellori foi biógrafo e teórico com grande poder na crítica da arte. Escreveu *Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni 1672*, inspirado na obra de Poussin. (WITTKOWER, Rudolf - Pelican History of Art. ed. *Art and Architecture Italy, 1600-1750*. 1980. Penguin Books. pp. 266).

⁹ BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães - *Joanni V Magnífico*. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1994, pp.112-113.

¹⁰ Annibale Carracci teve grande influência na criação da estética do Barroco. Rejeitou o Maneirismo e retomou o gosto pelos pintores do Renascimento como Ticiano, Veronese e Correggio. (WITTKOWER - *Op. Cit.*, pp. 57-71).

¹¹ BARROS - *Idem*, p.111.

¹² Joshua Reynolds é um dos grandes mestres da retratista britânica de Setecentos. Em 1740 inicia sua formação com Thomas Hudson, iniciando posteriormente o *Grand Tour* até Roma. No seu regresso a Londres dedica-se à produção retratística. YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura séc. XIV – XVIII*. Editorial Estampa, 2005, pp.263-264.

¹³ Um dos mais influentes pintores ingleses do século XVIII, rival de Joshua Reynolds, especialmente dotado para a paisagem e para o retrato aristocrático. Em 1774 instala-se em Londres, continuando a sua produção retratística ao serviço da família real e da alta aristocracia. YUSTA - *IDEM*, p.140, BAUR, Eva Gesine - *Rococó*. Tashen. p. 86.

¹⁴ François Boucher é um dos melhores representantes da pintura rococó, expoente máximo do estilo de Luís XV. Os seus quadros são dedicados à frivolidade e ao encanto do sexo feminino. YUSTA - *IDEM*, pp. 42-44; BAUR- *IDEM*, p. 44.

¹⁵ PASSOS, Carlos - *Vieira Portuense*, Portucalense Editora, Porto, 1953, pp. 61-62.

e França a fim de concretizarem sua formação académica e recebem novas ideias.¹⁶

Neste contexto artístico Portugal dava os primeiros passos no que respeita à criação de Academias. O início de Setecentos é marcado pela reacção contra a cultura do século anterior.¹⁷ Surgem novas abordagens nas artes, que ganham força ao longo do período Joanino. Parte-se das novas formas artísticas de modelo francês e italiano, dos quais embaixadores e diplomatas são mensageiros ao trazer obras de arte para Portugal.¹⁸ Dão-se os primeiros passos nas correntes estilísticas ligadas ao Tardo-Barroco italiano, seguidas de perto por André Gonçalves (1692-1762), Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781) e Vieira Lusitano (1699-1783), pintores nacionais de vulto. Posteriormente assistiremos ao desenvolvimento das correntes estilísticas do Rococó.¹⁹

Neste contexto de trocas de informação cultural e artística incluem-se os moldes e princípios das Academias europeias nas áreas da literatura, da arte, da jurisprudência, das ciências e da educação. As reformas da educação são inspiradas por um Iluminismo que reclama o Século da Luzes, como vemos acontecer em várias Cortes Europeias.²⁰

D. João V também patrocina as artes e cria uma Academia de Belas Artes em Roma, pretendendo dar ali formação à nova geração de artistas portugueses, uma vez que em solo nacional as Oficinas Regionais continuavam a produzir sem evolução estilística.²¹ Os modelos estéticos da Arcádia estavam ligados à pintura de Rafael Sanzio (1483-1520), Guido Reni (1575-1642) e Nicolas Poussin (1594-1665).²² A Academia portuguesa em Roma assumia-se

¹⁶ FRANCASTEL, Pierre e Galiene - *El Retrato*. Catedra, 1995, pp.173-174.

¹⁷ SANTOS, Reinaldo dos - *História de Arte em Portugal*. Editorial Labor, 1960, p.146.

¹⁸ SALDANHA, Nuno - *Memória de Viagem Um Olhar sobre Portugal do séc. XVIII*. Palácio da Foz, 2000, p. 27.

¹⁹ IDEM - *Artistas Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Livros Horizonte, 1995, p. 234.

²⁰ ANDRADE, Maria Fernanda de - *Academias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*. *Revista Século XVIII As Origens do Estado Moderno*, Volume I, Tomo I, Lisboa, 2000, p.87.

²¹ FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal Século XIX*. Bertrand, 1995, p. 64.

²² VAIRO, Guilia Rossi - *Vieira Lusitano O Desenho*. Ministério da Cultura Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p.100.

como elemento de dinamização no enquadramento da actividade dos bolseiros nacionais, servindo também para o envio de programas estéticos, modelos e obras para Portugal.²³ Por outro lado, ao longo deste período chegam a solo nacional artistas estrangeiros, como Doménico Duprà (1689-1770)²⁴, Pier Lorenzo Spoleti (1680-1726).²⁵

Infelizmente o panorama nacional não teve capacidade para continuar a cativar artistas estrangeiros, por circunstâncias políticas aliadas ao cataclismo de 1755. O reinado de José I constitui um volte-face na política exercida por João V. O reino fecha-se sobre si mesmo após o terramoto²⁶ e o Estado, chefiado pelo Marques de Pombal, volta as suas atenções para aspectos económicos e sociais prementes.²⁷ De uma forma geral o ensino artístico nacional não conhece a regularidade institucional de uma Academia, contrariamente ao que acontecia nas grandes cidades difusoras da arte na Europa. Da sombra do passado persistia a aprendizagem da arquitectura e das artes figurativas à Oficina Régia e às

²³ SERRÃO, Vitor - História de Arte Em Portugal. *O Barroco*. Editorial Presença, 2003, p. 227.

²⁴ Doménico Duprà frequentou em Roma o ateliê de Francesco Travisani, mestre de Vieira Lusitano. A obra deste artista teve influência directa de Travisani e indirecta de Rigaud e Nattier. Grande parte da sua obra fora atribuída a Quillard mas Ayres de Carvalho identifica grande parte dessas obras, partindo dos retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa. Duprà dominava o retrato de aparato, usando panejamentos em veludo, mostrando-se sensível à expressão psicológica e à dignidade da figura. Retratava com qualidade, num desenho elegante com cromatismo quente, sendo a composição cenográfica ricamente ornamentada de acordo com o traje de Corte e o sentido de magnificência régia. É possível que seus ajudantes tenham sido Francisco Pereira e Francisco José Aparício. (BARROS - *Op. Cit.*, pp. 221-242; BORGES, Nelson Correia – História de Arte em Portugal, *Do Barroco ao Rococó*, Volume 9, Publicações Alfa, p. 66; CARVALHO, Ayres de – *D. João V e Arte do seu tempo*, p. 229; IDEM – *Do Sentido das Imagens e Outros Temas Ibéricos*. Editorial Estampa, 1996, p. 180).

²⁵ IDEM - *Memória de Viagem, Um Olhar sobre Portugal do Séc. XVIII*. Palácio da Foz, 2000, p. 28.

²⁶ O Terramoto de 1755 atraiu para Portugal a atenção da Europa. Surgiam notícias em periódicos e centenas de publicações sobre o assunto. Este acontecimento despertou uma grande curiosidade e promoveu a vasta bibliografia em Espanha, Alemanha, França, Inglaterra e Itália. (KLUMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: olhares norte-europeus. Da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX*. Vol. I: Texto, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Departamento de Ciências e Técnicas do património, Porto, 2001).

²⁷ IDEM, *ibidem*.

importantes Oficinas de Coimbra, Évora, Viseu e Porto, persistindo algum intercâmbio artístico sob o patronato real.²⁸

Apenas no reinado de D. Maria I se verifica a primeira manifestação de um ensino organizado de forma independente no Porto, em 1779, de acordo com proposta do provedor da Junta de Administração da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Cria-se a Aula Pública de Debuxo e Desenho, projecto aprovado pelo Marques de Angeja, então presidente do Real Erário. No início do ano seguinte é inaugurada a Aula, sob a direcção de António Fernandes Jácome²⁹, que estudara em Roma, sendo este pouco depois afastado para dar lugar a Vieira Portuense (1765-1805), cujo discurso inaugural, em 1802, expunha as suas ambições para a Aula. No entanto, a sua morte prematura não lhe permitiu concretizar as ambições, sendo Domingos Sequeira (1768-1837)³⁰ que lhes vai dar continuidade. Em Lisboa Cyrillo Volkmar Machado (1749-1823)³¹ constituiu uma Academia do Nu, protegida pela culta gente da Corte, como o Duque de Lafões e o Marquês de Alorna. Esta ideia fora experimentada por André Gonçalves e Vieira Lusitano, que se haviam visto forçados a desistir perante a dificuldade de encontrar um homem para servir de modelo.³² Em 1785, Pina Manique instalou na sua própria casa uma academia de arte e convidou, para leccionar, Machado de Castro (1731-1822)³³, Joaquim Carneiro (1727-1818)³⁴ e Pedro Alexandrino (1729-1810)³⁵, membros da

²⁸ CARVALHO, Anna Maria – Da Oficina à Academia A transição do ensino artístico no Brasil. *Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte Artistas e Artífices e a sua Morbilidade no Mundo da Expressão Portuguesa*. Departamento de Técnicas e Ciências do património, Faculdade de Letras da Universidade do porto, Porto, 2005, p. 32.

²⁹ Informação disponível em <http://sigarra.up.pt/up_uk/web_base.gera_pagina?p_pagina=122251>.

³⁰ FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal No Século XIX*. Bertrand.1995, p. 65.

³¹ FRANÇA, José- Augusto – *A arte portuguesa de Oitocentos*, Colecção Biblioteca Breve, Volume 28, 1992, p.13.

³² IDEM - *A Arte em Portugal No Século XIX*. Bertrand. 1995, p. 65.

³³ AMARAL, Manuel - *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Volume IV, pp. 659-662. disponível em <<http://www.arqnet.pt/dicionario/machadocastro.html>>

³⁴ BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL - *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Presidência do Conselho de Ministros Secretaria de Estado da Cultura Direcção Geral do património Cultural, p. 20.

geração seguinte à de Lusitano.³⁶ No último quartel de Setecentos sabe-se da presença em solo nacional do artista inglês, Thomas Hickey (1741-1824)³⁷, bem como dos artistas franceses, Benard Foit (1710-1791)³⁸, Jean Pillement (1728-1808)³⁹ e do italiano Peregrino Parodi (1705-1785).⁴⁰

³⁵ GARRETT, Visconde de Almeida - *O Retrato de Vénus*. Estudos da História Literária, Porto, 1867, p. 161.

³⁶ IDEM - *A Arte em Portugal No Século XIX*. Bertrand.1995, p. 66.

³⁷ Um dos nomes interessantes da pintura retratista inglesa de Setecentos é Thomas Hickey, irmão do escultor John Hickey. Nasceu em Dublin, onde cursou na Escola da Sociedade de Artistas, completando os estudos em Roma. Regressou à cidade natal onde teve bastante sucesso seguindo para Londres. Por volta de 1791 acompanhou o pintor Lord Macartney numa missão à China, e vem a fixar-se na Índia. Expôs na Real Academia de Londres de 1772 e 1792. (*Catálogo de Retratos Ingleses em Portugal*, Instituto Britânico em Portugal, 1938-1968, Exposição 1969, Lisboa, pp. 3 -7; FRANÇA, José-Augusto; CHICÓ; Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira, plan. e org. — *Dicionário de Pintura Portuguesa*, Editorial Estúdio Cor, Lisboa, p. 177; RACZYNSKI, Le Comte — *Op. Cit.*, p. 132).

³⁸ Benard Foit, nasceu na primeira metade de Setecentos em França e morre por volta de 1791-1792. Instalou-se em Portugal em data incerta, tendo obtido o título de pintor régio na Corte de José I. Foi pintor de retratos e decorador de perspectivas. (IDEM — *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, p. 141).

³⁹ SALDANHA - *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁰ Pellegrini Parodi chega a Portugal por volta de 1741, onde permaneceu até 1785, data da sua morte. Teve uma actuação artística como retratista. (FRANÇA, José-Augusto — *A Arte em Portugal do Século XIX*, Bertrand, 1995, p.75).

Capítulo II. Cerimonial de Corte no Século XVIII

O cerimonial de Corte⁴¹ surge como elemento fundamental das práticas diárias e de cerimonial da Família Real.⁴² O cerimonial usado nas Cortes Europeias define um estilo de vida palaciano que não terá igual após o fim do Antigo Regime. Detalhes da vida da Família Real eram observados com o máximo de atenção pelos nobres da Corte, nomeadamente a Etiqueta, ou o conjunto de regras rígidas comportamentais, transmitidas por escrito e oralmente.⁴³ Neste contexto, alguns aspectos a considerar são os gestos do quotidiano (o deitar, o levantar, a refeição), as cerimónias religiosas (o casamento, os aniversários reais, as exéquias fúnebres), e as cerimónias oficiais (a Aclamação⁴⁴, as entradas régias em cidade)⁴⁵. Desempenha ainda papel importante no cerimonial de Corte a festa, especialmente quando ao serviço da Família Real, conjugando formas artísticas e culturais da época. Na festa encontramos não só formas de arte efémera, como manifestações de arte por vezes classificadas como maior (arquitectura, escultura, pintura) e menor (traje e joalharia), as quais tinham sempre por fim enaltecer a imagem da Família Real.⁴⁶ No espaço físico e político da Corte convergem notícias, participa-se em festividades, exibem-se jóias e modas; ali convergem diversos grupos, ali

⁴¹ A Corte é a expressão de uma capacidade de influência destinada a criar um comportamento padrão, estabelecendo regras de diferenciação de hierarquia. (GODINHO, Isabel Silveira - *Tesouros Reais*, Secretaria de Estado da Cultura, Palácio Nacional da Ajuda, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1992, p.21).

⁴² ARAUJO, Ana Cristina - Ritualidade e Poder na Corte de D. João V. A Génese Simbólica do Regalismo Político. *Revista de História das Ideias*. Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Vol. 22, 2001. p.188.

⁴³ CAMARA, Maria Alexandra - Mundanidade e Quotidiano na Cultura Portuguesa de Setecentos. *Escritas Codificadas de Comportamento Social. Actas do colóquio Internacional de Literatura e História*, Vol. I Porto, 2004, p.110.

⁴⁴ Referência em Anexo da descrição do cerimonial de Aclamação de D. Maria I.

⁴⁵ CAMARA, - *Op. Cit.*, pp. 110-111.

⁴⁶ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime - *A Festa no porto ao Serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII. Subsídios para o seu Estudo*. Porto, 1987, p. 3; IDEM - *O Magnífico Aparato, As Formas de festa ao Serviço da Família Real no Século XVIII*, Porto, 1993. *Separata da Revista de História*, Centro de História da Universidade do Porto, pp.155-156.

funcionam órgãos de poder como os Tribunais Supremos, ali se faz a nomeação de embaixadores, chefes militares e governadores. O Rei preside a todos os actos de exibição pública.⁴⁷ Por outro lado, os escândalos, as intrigas, as disputas por favores nunca findavam, pois todos dependiam uns dos outros e todos dependiam do monarca.⁴⁸

Servir-nos-á a Corte francesa como modelo de estudo, escolha justificada pela proximidade em relação à nossa Corte e pelo facto estar bem documentada, o que permite entender melhor o seu funcionamento. Cada detalhe da etiqueta fora definido no tempo do Rei-Sol; assim, nos reinados de Luís XV e Luís XVI verifica-se o prolongamento deste comportamento como forma de preservar a admiração e o respeito dos súbditos.⁴⁹ Predominava uma certa rigidez na etiqueta nos comportamentos que regulavam o cerimonial.⁵⁰ Neste aspecto havia algo em particular na Corte Portuguesa. Os seus mecanismos de funcionamento não estavam tão bem definidos como os da Corte francesa, e da Corte lusitana não se conhecem pormenores dos rigores das práticas cerimoniais.⁵¹ Na verdade, o cerimonial da Corte Lusitana é-nos desconhecido antes do século XVII, embora saibamos que no período seguinte, o Período Joanino, se desenvolve uma Corte focada na iconografia do Absolutismo aplicada à promoção de cerimónias públicas e privadas. Ao longo do século XVIII, entre os reinados de D. João V e D. Maria I, há uma evolução. No início do reinado do Magnânimo⁵² acentua-se o esplendor com recurso ao protocolo e fixação da hierarquia, tornando-se o acesso à Corte mais limitado.

⁴⁷ IDEM - *Tesouros Reais*, Secretaria de Estado da Cultura, Palácio Nacional da Ajuda, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1992, pp. 22-24.

⁴⁸ NORBERT, Elias - *Nova História A Sociedade e Corte*. Editorial Estampa, p. 185.

⁴⁹ NOBERT – *Op. Cit.*, p. 53.

⁵⁰ NOBERT - *Ibidem*, pp. 62-64.

⁵¹ LOURENÇO, Maria Paula Marçal - Os Séquitos das Rainhas de Portugal e a Influência dos Séquitos Estrangeiros na Construção da Sociedade em Corte 1640-1754. *PENELOPE*, nº 29, 2003, pp. 55-56 .

⁵² Cognome do rei do rei João V.

Em *D. João V, Poder e Espectáculo*, Rui Bebiano⁵³ realiza um estudo sobre esta temática, concentrando as suas atenções no processo de construção da imagem do rei. De acordo com este autor existe na encenação pública uma clara glorificação da Monarquia, processo de perpetuação os membros da Família Real.⁵⁴ No final do reinado de José I a Corte volta a tornar-se mais atenta a aspectos de asserção social, verificando-se algum brilhantismo das festas no reinado de Maria I.⁵⁵

Ana Cristina Araújo e Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro aprofundam a relação entre o cerimonial e a ritualidade no âmbito do processo de construção do poder régio.⁵⁶ A primeira escreve sobre a importante localização geográfica da Sé Patriarcal⁵⁷ na proximidade das dependências da Capela Real, na extensão do Palácio Real na Ribeira, proximidade que demonstra ser um passo importante na ampliação do código ritual de comunicação entre o monarca e seus súbditos, conseguido através das campanhas diplomáticas junto da Santa Sé.⁵⁸ Nas dependências do Paço da Ribeira estava a Corte, residência do rei e sua Família, bem como de uma grande quantidade de servidores. Nesse local funcionavam os órgãos relacionados com a governação desde Secretarias a Conselhos.⁵⁹

O cerimonial que rodeia o rei articula-se com a imagem que dele se produz, e todas as formas de representação são instrumentos de legitimação dos

⁵³ BEBIANO, Rui - *D. João V. Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.

⁵⁴ IDEM - *Ibidem*.

⁵⁵ GODINHO – *Op. Cit.*, p.26.

⁵⁶ ARAUJO, Ana Cristina - *Op. Cit.*. GUERREIRO, Luis Manuel Ramalhosa - *La Représentation du Povoir Royal à L'Age Baroque Portugais (1687-1753)*. Paris, École des Hautes, Études en Sciences Sociales, 4 vols, 1995.

⁵⁷ O enviado da Corte Lusitana à Corte Papal, André de Melo e Castro, obtém audiência papal a fim de obter favor de sua Santidade. No cerimonial (1708) organizado pelo enviado encontramos inúmeras antecâmaras com retratos dos três irmãos e da irmã de D. João V. Na sala de audiência, sob um dossel, estavam expostos os retratos de Clemente XI, João V e D. Maria Ana de Áustria. Sobre esta famosa embaixada, Carmen Radulet escreve uma obra intitulada *D. João V e a Santa Sé, Os Retratos dos Reis Portugueses como Instrumento de Diplomacia Joanina*. A obra faz uma análise do cenário de exaltação da Coroa Portuguesa da galeria de retratos reais.

⁵⁸ ARAUJO, Ana Cristina - *Op. Cit.*, pp.175-176, 206-208.

⁵⁹ CARDIM, Pedro - *O Poder dos Afectos Ordem Amorosa e Dinâmica Política no Portugal do Antigo Regime*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000, pp. 487- 490.

seus poderes. A imagem surge como instrumento de legitimação por excelência; na aparência real heróica lemos a submissão à Ordem Monárquica.⁶⁰

Ainda no que respeita à temática do cerimonial, a de Luís XIV é fundamental para o estudo do traje e joalharia.⁶¹ Na Europa é celebrado o modelo francês e em Portugal⁶² também se verificam influências deste modelo, que se fundem harmoniosamente, nomeadamente no traje feminino, com a moda italiana, de pendor mais teatral. A influência da elaborada moda francesa nota-se, por exemplo, no chamado *Robe à la Française*⁶³, na sua variante de *robe à pannier*⁶⁴. O *pannier* do traje feminino da Corte espanhola do séc. XVII⁶⁵ passa assim a ser usado na Corte francesa, vindo a influenciar outras Cortes europeias, entre as quais a portuguesa.

Pelo fim do reinado de Luís XVI dá-se uma nova ênfase, à informalidade do traje, na moda francesa, adoptando-se modelos mais simples e funcionais, como verificamos no retrato de Maria Antonieta pintada por Elizabeth Vigée Lebrun (1783). Os penteados surgem em cabelos avolumados no alto com duas madeixas (*dragonnes*) que caem por trás das orelhas. Posteriormente chega o gosto pelos penteados carregados na nuca com cabelos verdadeiros e postiços,

⁶⁰ MOTA, Isabel Ferreira - *Imagem do Rei e Processos de Identificação do Rei*. Academia Real de História Os Intelectuais O poder Cultural e o Poder Monárquico no século XVIII, Minerva Historia, 2003, p. 281; BOUREAU, Alaina - *État Moderne Et Attribution Symbolique: Emblems et Devises Dans L'Europe des XVe et XVIIe. Siècles*, pp. 156-157.

⁶¹ KETTUNEN, Marietta - *Fundamentals of Dress*. MacGraw-Hill Bookcompany, Inc. New York and London, 1941, pp. 258-259.

⁶² As rainhas consortes trouxeram muitas influências para a moda, como acontece com o séquito de Maria Francisca de Sabóia, Maria de Neuburgo, Maria Ana de Áustria e Mariana Vitória. (SILVA, Alberto Júlio - Traje na Corte em Portugal No século XVII e XVIII. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Línguas e Literatura, Anexo V, *Espiritualidade e Corte em Portugal, séculos XVII e XVIII*, Porto, 1993, p.182).

⁶³ Vestido de corpo justo, aberto à frente sobre uma peça triangular geralmente muito ornamentada; o busto em bico era modelado por varetas de baleia, e as saias por uma estrutura que alargava na anca; nas costas, duas pregas que se formam a meio do pescoço caem até ao chão. (IDEM - *Ibidem*, pp. 179-180).

⁶⁴ O *pannier* ajuda a sustentar a silhueta feminina do séc. XVIII, criando saias rectangulares que podiam ser decoradas como se uma tela se tratasse por vezes sugerindo uma cortina aberta. As fitas do corpete realçam a forma triangular ao intersectarem com a saia rectangular. Informação disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.61.13.1a,b>>.

⁶⁵ A moda do *pannier*, que nos surge nas telas de Velasquez, chega a França após c. 1718 ou 1719, altura em que alguns vestidos de Corte espanhóis foram expostos em Paris.

valorizados com véus, fitas, flores, fiadas de pérolas, pentes de ornato em diamantes.⁶⁶ Os acessórios do traje são compostos por leques de pergaminhos pintados à mão com renda de Arles, plumas preciosas, caixas para colocar sinais, cosméticos, pastilhas perfumadas, tabaco e perfumes.⁶⁷

A tipologia de traje relaciona-se, claramente, com o estatuto social. A personificação do poder está ligada à exibição de objectos simbólicos susceptíveis de transmitirem a aura religiosa, militar, social e económica dos elementos da comunidade. A jóia está ligada a um sentido de festa e afecto pois, marca os principais acontecimentos da vida desde o nascimento à morte.⁶⁸ Como símbolo, a jóia pode ser a presença de uma ausência, evocando algo ou alguém no pensamento de quem a usa, e também um contrato, um sentimento, um sentido de pertença, um desejo.⁶⁹

No século XVIII, existe uma grande variedade de peças de ornamentação em Portugal. Na cabeça são usadas plumas, flores trémulas, pregos, luas, cupidos, mariposas; nas orelhas, arrecadas, cadeados, cabaças, amêndoas, e peras; no peito, peitilhos, broches, fios de pérolas, e gargantilhas; nas mãos e braços, braceletes, manilhas, e anéis.⁷⁰ Quanto a formas, encontramos mais frequentemente, nos elementos de adorno para o cabelo, formas geometrizarantes, como as luas, laços, pingentes e alguns elementos fitomórficos, como flores. Nos colares encontramos frequentemente um pingente central e laços, ovais. A fita do colar tem como base elementos fitomórficos, ou festões, sendo que o elemento central define perlados, conjugados com losangos e meia-lua. Os hábitos de Ordens surgem encimados por laços combinados com elementos fitomórficos ou perlados ou por uma coroa e os símbolos podem ser rodeados de flores ou perlados, ou simplesmente

⁶⁶ SILVA – *Op. Cit.*, p.194.

⁶⁷ IDEM - *Ibidem*, p.204 -206.

⁶⁸ BRÁS, Madalena - *A Jóia do Mês*, Museu Nacional do Traje, 1989, p. 3.

⁶⁹ MONTEIRO, Jorge; AZEVEDO, Camilo - *Culturas do Indico-Roteiro*. Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1998, p. 226.

⁷⁰ PACHECO, Frei João - *Divertimento erudito para o curioso das notícias históricas, escolásticas e naturaes, sagradas e profanas, descobertas em todas as idades do mundo até o presente*. Lisboa, 1738, Vol. 2, p. 917.

isolados. Nos anéis encontramos o formato oval, rectangular, ou circular, ornamentado com perlados, laços, bolas e elementos fitomórficos.⁷¹

A esta data sabe-se que a joalheria e o traje se associam na conjunção cromática, cada peça em jóia tem que ter o mesmo leque de cor do traje. De certa forma, a jóia adapta-se às peças e transmite conjunções cromáticas e dinamismo de formas.⁷² Após esta apresentação formal das jóias usadas em Cortes europeias, passamos a identificar os elementos usados na Família Real Portuguesa.⁷³ Nos testamentos das rainhas D. Catarina de Bragança⁷⁴, D. Maria Ana Áustria⁷⁵, D. Mariana Vitória⁷⁶ e de D. Maria Bárbara⁷⁷ encontramos descrições de numerosas peças de valor de uso pessoal.⁷⁸

⁷¹ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e - *A Joalheria no Porto nos Finais do século XVIII, Aspectos Socioartísticos*. Volume I, Porto, 1996. pp. 72-73.

⁷² IDEM - e - *A Joalheria em Portugal 1750-1825*, Livraria Civilização Editora, 1999, p. 12; CARDOSO, Ana Cláudia - *A Jóia como Complemento da Moda*, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2010, p.122; SILVA, Maria Beatriz Nizza de - *D. João V*, Circulo de Leitores, p.82.

⁷³ Acredita-se que entre o reinado de D. João V e de D. Maria I terão vindo exportados três milhões de quilates em diamantes brasileiros. (RAU, Virgínia - *Inventário dos Bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1947, p. 30).

⁷⁴ IDEM, *Ibidem* - p. 32.

⁷⁵ O inventário de joalheria da rainha Maria Ana enumera sucessivas listas de jóias em diamantes, esmeraldas, rubis, safiras e em pérolas. Os diamantes aparecem descritos em talhe em rosa e em brilhante. Destaca-se do conjunto de peças um colar de sete voltas de um total de trezentos e oitenta e três diamantes. Encontramos outras peças, como dezasseis peças de ornamento de peito, dez laços para mangas, dez laços para causa, várias braceletes, vários brincos, alfinetes, anéis grinaldas e adornos de cabelo. *Gavetas da Torre do Tombo*, Vol. VI, 1967, pp. 259, 265.

⁷⁶ Sabe-se que por volta de 1732 a princesa teve uma oferta de uma peça de diamantes para o pescoço, na altura noite de núpcias. No nascimento da infanta Maria Francisca, a mãe e a criança receberam jóias de João V: um laço de rubis e diamantes e uma pulseira de diamantes, tendo o príncipe herdeiro oferecido braceletes montadas sobre esmalte azul, que era a moda da altura. As jóias deixadas pela rainha Mariana Vitória merecem ser referidas, pois encontramos jóias de peito em brilhantes, sete borboletas para o cabelo e uma pulseira em diamantes. BEIRÃO, Caetano - *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória à sua Família em Espanha*, 1936, pp. 98- 99, 335-336.

⁷⁷ À morte da Rainha de Espanha, D. Maria Bárbara, as mulheres da Família Real recebem uma série de jóias e são introduzidas novamente peças na Corte que servem de modelo e inspiração. (PIMENTEL, António Filipe - Ourivesaria Luso-Brasileira do Ciclo de Ouro e Diamantes, *Revista Oceanus*, nº 43, Julho a Setembro, 200,p. 120) .

⁷⁸ BEIRÃO, Caetano - *Op. Cit.* pp. 335-336; FERREIRA, J.A. Pinto - *Correspondência de D.João V a D. Maria Bárbara Rainha de Espanha (1746-1747)*, Porto, 1945, p. 528.

As peças eram desenhadas para que a luz retirasse o máximo efeito da cor das gemas, tornando-se resplandcentes.⁷⁹ Surgem os famosos *pendentes-laça*⁸⁰ e *sequilés* executados em ouro recortado e cinzelado, realçado por diamantes com brincos, colares e anéis a condizer. Neste contexto as insígnias de Ordens Militares como a de Cristo, Avis, Santiago e Malta seriam executas a alto nível.⁸¹

Em Portugal, pelo último quartel de Setecentos, Adam Gottlieb Pollet⁸² e seu filho David Pollet⁸³ trabalharam para D. Maria I. Por esta altura, Maria I substituiu os rubis e as esmeraldas por diamantes e pérolas, como veremos em algumas representações.⁸⁴

Na retratística nacional encontramos jóias magníficas, como podemos verificar na composição alegórica de D. José I, em que destacamos a laça utilizada pela rainha, em grande formato e cravejada de diamantes, esmeraldas e um grande rubi ao centro da composição. Tem ainda, nas partes superiores motivos florais.⁸⁵ Infelizmente, a maioria das jóias referidas não sobrevivem até aos nossos dias, podemos apenas contemplar algumas em desenho e pinturas.⁸⁶

⁷⁹ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e - A Joalheria Feminina e o Seu Significado Social e Económico em Portugal. *Separata da Revista Museu*, IV Série, nº13, 2004, pp. 19-20.

⁸⁰ O desenho do laço adquire movimento envolvendo-se em enrolamentos e folhagens a ponto de não se distinguir a forma do laço. Encontramos de cariz nacional um pendente em ouro e diamantes apresentando riqueza ornamental mas com forma de losango e com três a sete pingentes móveis em forma de pingo. (D'OREY, Leonor - *Cinco Séculos de Joalheria*. Museu Nacional e Arte Antiga, Lisboa, pp. 50-51) .

⁸¹ IDEM – *ibidem*, p. 53.

⁸² Entre as várias peças realizadas para a rainha: três pingentes de diamantes em talhe brilhante destinados a uma pluma, um ramo com diamantes em talhe brilhante, rubis e esmeraldas e um conjunto de insígnias da Ordem de Cristo com rubis e diamantes. (SOUSA, Gonçalo Vasconcelos - *A Joalheria em Portugal 1750-1825*. Editora Civilização, pp.116-117).

⁸³ De David Pollet destaca-se uma fivela com diamantes e pérolas em brilhantes. (D'OREY- *Op. Cit.*, pp.101-102).

⁸⁴ IDEM - *Ibidem*.

⁸⁵ IDEM - Ourivesaria Luso-Brasileira do Ciclo de Ouro e dos Diamantes. *Revista Oceanos*, nº43, Julho a Setembro, 2000, pp.221-222.

⁸⁶ GUEDES, Rui - *Joalheria Portuguesa*. Bertrand Editora, 1995, p. 26.



Fig. 1 Pormenor da laça usada pela rainha Mariana Vitória na *Alegoria a D. José I*, Autor Desconhecido, por volta de 1750, óleo s/tela, P.N.⁸⁷

⁸⁷ Imagem disponível em PIMENTEL, António Filipe - Ourivesaria Luso-Brasileira do Ciclo de Ouro e Diamantes, *Revista Oceanus*, nº 43, Julho a Setembro, 2000.

Capítulo III. Retratística na Europa do Antigo Regime

Começamos por fazer uma breve consideração sobre artistas relevantes no universo do retrato áulico, bem como sobre algumas características desse retrato, considerando a tipologia de representação e os cânones que a regem⁸⁸. O retrato em pintura surge como forma superior da representação do ser humano, na faceta efémera e material dessa humanidade, quer seja de grupo ou individual, de corpo inteiro (inicialmente reservado à monarquia, nobreza e clero), meio corpo, busto; de pé ou sentado; frontal, de perfil, ou a ¾. No que respeita à composição do retrato sabe-se que os artistas usam vários recursos para dar protagonismo ao representado⁸⁹, destacando-o, por exemplo, através de uma paisagem de fundo, que, entre outras coisas, reforça a aparência de tridimensionalidade, ajudando à distribuição dos elementos formais da composição no espaço bidimensional constituído pela tela.⁹⁰

Na representação do figurado recorre-se ao uso de alegorias e símbolos que reforçam o carácter simbólico da representação. Assim, junto do retratado surge uma mesa como símbolo da esfera pública, de um trono como símbolo de majestade, ou de livros como símbolo de sabedoria. Estas diferentes opções eram pactuadas entre o artista, o encomendador e o retratado, existindo quase sempre um contrato.⁹¹ O essencial consistia nessa figura envolta num espaço em que se organiza a relação entre ela, o pano de fundo e tudo o que a rodeia.⁹²

⁸⁸ Para informação geral sobre este tema v. SCHNEIDER, Norbert - *L'Art du Portrait. Les Plus Grandes Oeuvres Européennes, 1420-1670*. Editora Tashen, 1995.

⁸⁹ MORAIS, Maria Antonieta - *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa de Misericórdia do porto*, Volume I, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 8.

⁹⁰ MORAIS - *Ibidem*, p.4.

⁹¹ GUIMARÃES, J.A. Gonçalves – A colecção de Retratos Reais da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, *III Congresso Internacional Ahpa*, p.1.

⁹² FRANCASTEL - *Ibidem*, pp.163, 164, 166,169.

Como o nosso estudo se centra no período do Antigo Regime, destacamos a função do retrato régio dessa época como instrumento fundamentalmente político, através do qual o monarca demonstra a sua infalibilidade, como se pode verificar na representação de *Luís XIV* (1701) da autoria de Hyacinthe Rigaud (Fig. 2)⁹³.



Fig. 2 Luis XIV,
Hyacinthe Rigaud,
1701, óleo s/ tela, Museu do Louvre.⁹⁴

Os artistas debatam-se com as diferenças entre o corpo físico e o corpo simbólico, tentando transmitir a ideia da transcendência de um governante que recebia o poder directamente de Deus.⁹⁵ Procurando embora preservar alguma similitude física, o artista depara-se com problemas de composição e de

⁹³ Rigaud formou-se em Paris e esteve na Antuérpia e em Londres. Tinha na sua colecção particular nomes como Rembrandt, Ticiano, Rubens e Veronese. Seu contemporâneo, Largillière era igualmente retratista. Se Rigaud era influenciado por Rembrandt, largillière era influenciado por Rubens. Entre os alunos de Rigaud estava Jean Ranc que trabalha para a Corte Espanhola. Rigaud trabalhava com seus discípulos e ajudantes, cada um tinha uma especialidade que era aproveitada nas suas representações. Os acessórios eram o objecto de trabalho, desde flores, fundos de batalha, paisagens, fundos de composição marítima. O mestre esboçava a composição e pintava exclusivamente a cabeça e as mãos, seus colaboradores eram artistas de qualidade com nome como; Hilliot, Desportes, Parrocel. (LEVEY, Michael - *Pintura e Escultura na França de 1700-1789*. Yale University, pp. 6, 7; CARVALHO, Ayres de – *Ibidem*, pp. 229, 230) .

⁹⁴ Smarthistory Art History Conversation. Imagem disponível em <<http://smarthistory.org/baroque-france.html>>.

⁹⁵ WEST, Shearer – *Portraiture*, Oxford History of Art, p.72-166.

representação da figura, tentando conferir à obra simultaneamente simbolismo e identidade.⁹⁶

O sucesso da retratística de objectivo prioritariamente propagandístico leva à repetição de modelos e fórmulas, incluindo uma organização hierarquizada dos sujeitos, e cria estereótipos de representação que despertam o desejo de imitação.⁹⁷ O já mencionado retrato do Rei Sol de Hyacinthe Rigaud (1701) veio a constituir um sólido modelo para o retrato régio do Século das Luzes. O cerimonial que rodeia o rei articula-se com a imagem que dele se produz, e as formas de representação são instrumentos de legitimação da aparência real na glória heróica da ordem Monárquica.⁹⁸

O retrato é, assim, parte integrante do cerimonial das Cortes Europeias, sendo utilizado de várias formas, como em contratos matrimoniais e trocas de vária ordem entre famílias reais, ou como representação do monarca em delegações e embaixadas. Retomando a questão da coexistência de um eventual conflito entre dois corpos distintos na figura do monarca, o humano e o divino, o retrato oficial apresenta-se mais comumente como retrato de poder e menos como figuração da personalidade do representado. Isso mesmo se verifica, por exemplo no retrato de Luís XIV (1677) na *Apoteose de Luís XIV* de Charles Le Brun⁹⁹ (Fig. 3), onde a utilização da alegoria assiste à construção de uma imagem de um monarca absoluto.¹⁰⁰

⁹⁶ NUNES, Paulo Simões - *História das Artes Visuais no Ocidente e em Portugal*. Lisboa Editora, p. 8.

⁹⁷ SHNEIDER, Norbert - *L'Art du Portrait, Les Plus Grandes Oeuvres Europeennes, 1420-1670*. Editora Tashen, 1995.

⁹⁸ MOTA, Isabel Ferreira – *Ibidem*, p.281. BOUREAU, Alaina - *État Moderne Et Attribution Symbolique: Emblems et Devises Dans L'Europe des XVe et XVIIe. Siècles*, pp.156-157.

⁹⁹ Charles Le Brun é um artista de grande talento durante grande parte do reinado de Luís XIV. Consolida a sua posição na Corte perante o rei, como pintor régio, recebendo encomendas de grande importância. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*. Editorial Estampa, Madrid, 2005, p.81).

¹⁰⁰ SILVA, Nuno Vassalo e – *A Arte do Retrato Quotidiano e Circunstância*. Museu Calouste Gulbenkian, p. 22-23.



Fig. 3 *Apoteose de Luís XIV*, Charles Le Brun, 1677
Óleo s/ tela, Museu de Belas Artes de Budapeste¹⁰¹

A nova geração de artistas de Setecentos recebe influências dos grandes nomes do retrato Barroco, como Anthony Van Dyck¹⁰² e Peter Paul Rubens¹⁰³, que haviam marcado o retrato de corte francês. Nicolas Largillière¹⁰⁴ e Hyacinthe Rigaud trabalharam ambos nesta linha para a renovação do género.¹⁰⁵

Michael Levey realça, aliás, que apesar da maior qualidade técnica de Largillière, Rigaud tem papel preponderante na solidificação do cânone barroco do retrato régio, tendo como ponto fulcral o retrato de Luís XIV de 1701 (Fig. 3). Nesse retrato, e no que respeita à representação idealizada do poder absoluto

¹⁰¹ Portal Ciência e Vida, Revista Leituras de História. Imagem disponível em <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/5/artigo72250-4.asp>>.

¹⁰² Sir Anthony Van Dyck foi um dos mais celebres pintores de Seiscentos, de origem flamenga grande retratista. Esteve em Itália para maturar o seu estilo, foi influenciado por Ticiano e Veronese. Foi fundador da Escola Inglesa de pintura, cuja descendência se encontra em Reynolds e Gainsborough. Breve biografia disponível em Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/framese.html?/bio/d/dyck_van/biograph.html>.

¹⁰³ Peter paul Rubens nasceu na Alemanha em 1577 e morre na Antuérpia em 1640. Na Antuérpia teve três mestres distintos. Em Roma entra em contacto com várias obras de figuras importantes como Tintoretto, Veronese e Ticiano que influenciaram a sua obra. Trabalha para várias Cortes na Europa. Nas suas representações encontramos mulheres voluptuosas. Breve biografia disponível <<http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Rubens-Peter-Paul.html>> .

¹⁰⁴ Nicolas Largillière nasceu em Paris em 1656 e morreu na mesma cidade em 1746. Pintor retratista com formação na Antuérpia, trabalhou em Inglaterra como assistente de Peter Lely. Estabeleceu-se em paris para concretizar retratos da nobreza e alta burguesia. Foi director da Academia Real de Paris. A sua produção é vigorosa colorida por vezes exageradamente pomposa. BAUR, Eva Gesine – *Rococó*, Tashen, p. 24.

¹⁰⁵ AYMAR, Gordon - *The Art of Portrait Painting*, Filadélfia, 1967, p. 162; IDEM – *A Arte do Retrato Quotidiano e Circunstância*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, p.78.

do monarca, encontramos influências do retrato equestre de *Carlos V* de Anthony Van Dyck, de 1620¹⁰⁶. A composição em volta do Rei Sol é bastante complexa, incluindo tapetes, reposteiros, dossel e elementos arquitectónicos. Quanto ao monarca, este surge trajado de forma exuberante e com manto de arminho com *fleur-de-lys*, tendo as pernas expostas e envoltas de longas meias acetinadas. Retratos com estas características adequam-se à pompa de Versailles e à imagem do seu epicentro, o rei.¹⁰⁷ A “fórmula” esgota-se com o fim do regime político que a havia suscitado, mais precisamente com o retrato de *Luís XVI* (Fig. 4) da autoria de Antoine-François Callet (1741-1823).¹⁰⁸



Fig. 4 *Luis XVI*, Antoine-François Callet, 1788, óleo sobre tela, Palácio de Versailles.¹⁰⁹

Dentro da representação do retrato faremos agora uma leitura da retratística feminina de Setecentos, traçando um percurso cronológico em que se enquadram várias formas de representação, e introduzindo artistas e obras relevantes para o nosso tema. Começamos por destacar dois retratos de rainhas de Seiscentos, bons exemplos do retrato áulico barroco no feminino: o da *rainha*

¹⁰⁶ Imagem acessível em <<http://emily-chauviere.suite101.com/the-territorial-inheritance-of-the-habsburg-emperor-charles-v-a340979>>; LEVEY – *Op. Cit.*, p. 4.

¹⁰⁷ LEVEY - *Ibidem*.

¹⁰⁸ IDEM - *A Arte do Retrato Quotidiano e Circunstância*. Museu Calouste Gulbenkian, p. 79; Antoine Francois Callet nasceu em Paris em 1741 e morreu na mesma cidade em 1823. Estudou com Antoine Boizot e frequentou as aulas de desenho na Academia Real. Esteve em Itália onde ganhou o Prix de Roma.. Na sua obra encontramos influência de Veronese e Bolognese. (SANDOZ, Marc - *Antoine-François Callet, 1741-1823*, Éditart - Quatre Chemins, Tours, 1985).

¹⁰⁹ Disponível em < http://www.digital-images.net/Images/NS_Paint/QueenAnne_3530.jpg>

Ana de Áustria (Fig. 5), da autoria de Rubens,¹¹⁰ e o de *Henrietta Maria de França* (Fig. 6), de Anthony van Dyck¹¹¹. Em ambos os casos se destacam elementos característicos da composição barroca.

No primeiro, a esposa de Luís XIII é retratada a meio corpo, com traje luxuoso em tom azul, cravejado de pérolas. No segundo, a esposa de Carlos I surge sentada com o braço direito colocado em cima da mesa onde repousa a coroa real, envergando um traje também em tons de azul.



Fig. 5 *Rainha Ana de Áustria*, Peter Paul Rubens, 1622-25, Óleo s/tela
Simon Norton Museum, California.¹¹²



Fig. 6 *Rainha Henrietta Maria* Anthony Van Dyck, 1636-38, óleo s/tela,
San Diego Museum of Art.¹¹³

O gesto, a joalharia e o traje vão continuar a surgir como parte da composição da figura feminina, anunciando muitas vezes a moda a seguir pela Corte.¹¹⁴ Em 1717 Jean-Marc Nattier¹¹⁵ executa um retrato sentado de *Czarina*

¹¹⁰ Breve biografia em nota 104.

¹¹¹ Breve biografia em nota 103.

¹¹² Artsinlight, Oil Painting. Imagem disponível em <<http://www.artsinlight.com/artist-NR/N-R0001-Peter-Paul-Rubens/N-R0001-Peter-Paul-Rubens-ap3.html>>.

¹¹³ Artsinlight, Oil Painting. <<http://www.artsinlight.com/artist-ND/N-D0015-Sir-Anthony-Van-Dyck/N-D0015-045-princess-henrietta-maria-of-france-queen-consort-of-england.html>>.

¹¹⁴ MARQUES, Bruno – *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos*. Lisboa: Ela por Ela, 2006, pp. 10-13.

¹¹⁵ Jean-Marc Nattier é um dos grandes retratistas da segunda metade do século XVIII. Interessado no retrato mitológico, inscrito dentro do estilo decorativo do rococó cultivado pela Corte de Luís

Catarina I (Fig. 7), com vestido de tom verde cinza, adornado com pedraria preciosa. Sobre os ombros tem o manto real de pele branca e tecido aveludado e bordado de tons vermelho bordeaux escuro. A coroa, ao lado ceptro real, repousa sobre uma mesa. Os elementos presentes são próprios da figuração oficial régia feminina, variando apenas durante o século XVIII a composição do fundo ou a pose.



Fig. 7 *Catarina I*,
Jean-Marc Nattier, 1717
óleo s/tela
Museu Hermitage, S. Petersburgo.¹¹⁶

Na imagética da Corte francesa realçamos o retrato de *Maria Leczinska*, de Louis Tocqué (Fig. 8)¹¹⁷, exemplo por excelência da imagem régia. A representação é regida pela convenção do retrato de aparato, incluindo os gestos protocolares com o gesto indicando a coroa pousada sobre uma almofada, a imponência do traje com brocado adamascado com motivos florais, e a

XV. Os retratos femininos são interessantes por representarem vivacidade e elegância dos modelos, procedentes da sociedade parisiense dos círculos cortesãos. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*. Editorial Estampa, Madrid, 2005, pp. 42, 43, 44. BAUR, Eva Gesine – *Rococó*. Tashen. p.44).

¹¹⁶ Lib-Art, Art Gallery. Imagem disponível em < <http://www.lib-art.com/artgallery/34761-portrait-of-catherine-i-nattier-jean-marc.html>>.

¹¹⁷ Louis Tocqué é um retratista francês de setecentos, discípulo e genro de Jean-Marc Nattier. Retratista de sucesso em Paris, trabalhou na Corte russa, na Corte sueca e na Corte dinamarquesa. Escreveu um discurso sobre a arte do retrato em 1750. Breve biografia disponível em <<http://arts.jrank.org/pages/16945/Louis-Tocqu%C3%A9.html>>.

sumptuosidade do manto. A magnificência da composição é potenciada pela escala monumental da arquitectura, composta por tectos, colunas e padrões geométricos no chão, sendo rosto da rainha ofuscado pela escala deste aparato.¹¹⁸ De acordo com o padrão de retrato indicando o poder da Corte, aqui encontramos poucas indicações da personalidade da pessoa retratada, ou seja, o aspecto psicológico é claramente preterido.¹¹⁹ O mesmo se pode dizer do retrato da Czarina Elisabete da Russia (Fig. 9), também de Louis Tocqué.



Fig. 8 Rainha Maria Leczinska, Louis Tocqué, óleo/tela, 1740, Museu Louvre.¹²⁰



Fig 9 Czarina Elisabete da Russia, Louis Tocqué, óleo s/tela, 1758, Museu Hermitage, S. Petersburgo.¹²¹

Passamos a referir a *imperatriz Maria Teresa de Áustria*, representada pelo pincel de Martin Van Meytens II¹²² em inúmeras ocasiões. Seleccionámos dois desses retratos que permitem identificar aspectos da convenção da representação régia feminina. Na primeira obra, de 1774 (Fig. 10), a imperatriz

¹¹⁸ MARQUES - *Ibidem*, p.21.

¹¹⁹ IDEM - *Ibidem*, p.22.

¹²⁰ Art.com, Digital Gallery. Imagem disponível em < <http://eu.art.com/gallery/id--a81384/posters-prints.htm>>.

¹²¹ Imagem disponível em < http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_6_3a.html>

¹²² Martin Van Meytens II vem de uma família de flamenga com grande tradição na pintura. Iniciou os seus estudos artísticos com seu pai, o pintor Martin Van Meytens, o Velho. Viajou a Londres, Paris, Viena para viver e trabalhar em Roma e Turim por vários anos. Em 1732 tornou-se pintor de Corte e em 1759 director da Academia de Belas Artes de Viena. Foi um dos mais significativos retratistas do Barroco. Breve biografia disponível em < http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/van_meytens.php >

apresenta-se de corpo inteiro num cenário palaciano, trajada de forma imponente, com a mão direita sobre a coroa real. Na segunda, de 1750 (Fig. 11), surge de semi-perfil, sentada, em postura firme, olhando o observador com alguma austeridade. Em ambos os casos em redor vemos as insígnias e suportes icónicos necessários para a identificação da figura com o poder, tais como o ceptro e a coroa.¹²³



Fig. 10 *Maria Teresa de Austria*,
Martin Van Meytens II,
óleo s/tela, 1744
Historisches Museum der Stadt, Viena¹²⁴



Fig. 11 *Maria Teresa de Austria*,
Martin Van Meytens II,
óleo s/tela, 1750,
Akademie der Bildenden Künste, Viena¹²⁵

No que respeita à retratística régia em Inglaterra destacamos Allan Ramsay¹²⁶, Joshua Reynolds¹²⁷ e Thomas Gainsborough.¹²⁸ Todos retrataram a

¹²³ MARQUES - *Ibidem*, p.25.

¹²⁴ Art Resource. Imagem disponível em
<<http://www.artres.com/c/htm/PrintableThumb.aspx?Base=SEA&Box=&E=22SIJM50MPFDJ&Pass=&TTitle=Search%20result&Page=1&DocPerPage=200>>.

¹²⁵ Art.com, Digital Gallery. Imagem disponível em
<http://eu.art.com/asp/search_do.asp/_/prints.htm?ui=74857444B3044651B11D376B6603FF62&searchstring=maria%20teresa%20austria>.

¹²⁶ Breve biografia na nota 13.

¹²⁷ Breve biografia na nota 14.

¹²⁸ Thomas Gainsborough, é um dos mais influentes pintores ingleses do século XVIII. Especialmente dotado para a paisagem a par com o retrato aristocrático, um género que fomentou com as influências de Van Dyck. Em 1774, instala-se em Londres, quando já era de Belas Artes,

rainha Charlotte, demonstrando características estéticas específicas mas não se afastando do cânone de representação oriundo da Corte francesa.

A obra de Ramsay, de 1762 (Fig. 12), apresenta a rainha, de corpo inteiro num cenário palaciano, optando o autor por uma paleta cromática de tons frios. Em 1779 Reynolds apresenta a rainha sentada no trono com um longo vestido claro complementado por um manto dourado (Fig. 13). Nesta obra o traje e o ambiente palaciano são tratados em movimentos ondulados, o que confere menor rigidez à figura, recorrendo-se a uma paleta cromática contrastante de tons quentes e frios.



Fig. 12 *Rainha Charlotte*, Allan Ramsay, 1762, óleo s/tela, National Portrait Gallery, Londres¹²⁹



Fig. 13 *Rainha Charlotte*, Joshua Reynolds, 1779, óleo s/tela, Private Collection¹³⁰

O retrato de Gainsborough, executado em 1781 (Fig. 14), mostra divergência em relação ao gênero oficial; a rainha surge como dama da Corte

desde 1768, continuando a sua produção retratística ao serviço da família real e da alta aristocracia. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*, Editorial Estampa, Madrid, 2005, p. 140, BAUR, Eva Gesine – *Rococó*. Tashen. p. 86).

¹²⁹ Art, Artists and Artworks News. Imagem disponível em <<http://www.artartworks.com/art/mint-museum-commission-again-brings-queen%E2%80%99s-ancestry-into-question-991/>>.

¹³⁰ The Royal Collection Galllery Online. Imagem disponível em <<http://www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?maker=13041&object=407381&row=19>>.

num ambiente menos formal, inserindo a paisagem como parte do fundo da composição.



Fig. 14 *Rainha Charlotte*, Thomas Gainsborough, 1781, Óleo s/tela, Collection U.K.¹³¹

Nessa época os artistas italianos viajam para vários pontos da Europa e percorrem as Cortes europeias, deixando marcas do seu legado. Entre eles encontramos Stefano Torelli,¹³² que trabalha para a Corte de *Catarina II da Rússia* e executa retratos de Corte capazes de personificar o poder na figura régia, como podemos ver, por exemplo, no retrato que executa de Catarina II entre 1762 e 1766 (Fig. 15). A monarca surge de corpo inteiro em ambiente palaciano sobre fundo arquitectónico. Mais uma vez, tal como acontece na maioria das obras acima referidas, o dossel está presente na composição. É-nos apresentada coroadada, segurando o globo na mão esquerda, enquanto a mão direita sustém o ceptro imperial. Sobre a mesa estão colocadas várias coroas. A ostentação deste poder absoluto em ambiente palaciano está subjacente ao título

¹³¹ Encyclopedia of Painting. Imagem disponível em

<<http://www.wikipaintings.org/en/thomas-gainsborough/portrait-of-queen-charlotte-1781>>.

¹³² Stefano Torelli nasceu em Bolonha por volta de 1712, onde estudou com seu pai, Felice Torelli para depois seguir estudos com Francesco Solimena. Trabalhou para Augusto III da Polónia e para Catharina II da Rússia de quem concretizou alguns retratos. Morreu em S.Petersburgo em 1784. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*, Editorial Estampa, Madrid, 2005, pp. 263-264, BAUR, Eva Gesine – *Rococó*. Tashen. p. 80).

de Czar, adoptado por Ivan, o Terrível.¹³³ Parece-nos importante referir as diferenças evidentes em outro retrato da mesma rainha já de finais do século, da autoria de Dmitry Levitzky,¹³⁴ em que a monarca é apresentada em ambiente alegórico com atributos e traje de uma simplicidade não conforme aos cânones que temos a vindo a apreciar (Fig. 16).



Fig. 15 *Catarina II*, óleo s/tela, 1762-1766, Stefano Torelli, Museu de S.Petersburgo.¹³⁵



Fig. 16 *Czarina Catarina II como legisladora do Templo da Deusa da Justiça*, óleo s/tela, 1780 Dmitry Levitzky, Museu de S.Petersburgo.¹³⁶

Em finais do século XVIII a retratística encerra o esquema de representação do Antigo Regime. Dois retratos da rainha de França, *Maria Antonieta*, dão o mote. São eles o de Jean-Baptiste Gautier-Dagoty¹³⁷ (Fig. 17), de 1775, e o de Elizabeth Vigée-Lebrun,¹³⁸ de 1783 (Fig. 18). Da primeira obra destaca-se o imponente vestido azul com aplicações de amplos *panniers* com

¹³³ MARQUES - *Ibidem*. pp. 25-26.

¹³⁴ Dmitry Levitzky foi um retratista de origem russa. Aluno de Aleksey Antropov. Em 1770 o artista tornou-se famoso pelos retratos expostos na Academia Imperial de Artes de S.Petersburgo. Após obter fama tornou-se professor e académico nessa academia. Morre em 1822 na pobreza. Breve biografia em <<http://www.abcgallery.com/L/levitzky/levitzkybio.html>>

¹³⁵ Olga's Gallery Online. Imagem disponível em <<http://www.abcgallery.com/R/rossika/torelli1.html>>.

¹³⁶ Olga's Gallery Online.

Imagem disponível em <<http://www.abcgallery.com/L/levitzky/levitzky2.html>>.

¹³⁷ Dagoty é um pintor especialista no retrato, sendo especialista em retratar damas. (SALMON, Xavier - *Marie-Antoinette*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2008, p.140) .

¹³⁸ Pintora francesa de Setecentos dedicou-se sobretudo a retratos. (YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*, Editorial Estampa, Madrid, 2005, p.370).

corpete espartilhado, característico do retrato áulico feminino barroco e rococó. O traje é completado pelo manto azul debruado a arminho e bordado com *fleurs-de-lys* douradas. Outros elementos na mesma linha de figuração real são a coroa e os fundos arquitectónicos.¹³⁹ Na pintura de Vigée-Lebrun, por outro lado, observamos uma nova forma de representação. A rainha surge num cenário escuro, usando um vestido leve e transparente, de inspiração clássica, quebrando assim os cânones do retrato áulico.¹⁴⁰ A obra foi severamente criticada como indecorosa para uma rainha, sendo substituída durante o Salão desse ano de 1783.¹⁴¹



Fig. 17 *Maria Antonieta*, Jean- Baptiste Gautier-Dagoty, óleo s/tela, 1775, Local desconhecido.¹⁴²



Fig. 18 *Maria Antonieta*, Elisabeth Vigée-Lebrun. Óleo s/ tela, 1783, Colecção Privada, Alemanha.¹⁴³

¹³⁹ WEBER, Caroline - *Rainha da Moda*. Como Maria Antonieta se Vestiu para a Revolução. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

¹⁴⁰ WEST - *Ibidem*, p. 152.

¹⁴¹ MARQUES - *Ibidem*, p. 18.

¹⁴² Art.Com Online Gallery. Imagem disponível em <<http://eu.art.com/gallery/id--a52395/posters-prints.htm?ui=74857444B3044651B11D376B6603FF62>>.

¹⁴³ Oil Painting Online .Imagem disponível em < <http://www.oilpaintingonline.com/htmllarge/large-29187.html>>.

Capítulo IV. A Retratarística em Portugal

Em Portugal o retrato em pintura obtém destaque por volta do século XV, provavelmente pela mão de artistas italianos, o que constitui indício da chegada da cultura humanista.¹⁴⁴ No entanto, é no reinado de D. João III que cá chega António Moro¹⁴⁵, retratista flamengo, discípulo de Ticiano (1490-1576), de grande importância para um novo impulso do retrato áulico. Moro traz uma tipologia de retrato de Corte idealizado, utilizando esquemas e soluções formais que assimilara dos grandes retratistas de então. Esta tipologia de retrato palaciano combinava padrões estilísticos italianos com o rigor da composição nórdica.¹⁴⁶ Os artistas nacionais começam a dar os primeiros passos em direcção à qualidade pictórica, como sucede com Cristóvão Lopes¹⁴⁷, que executou a partir dos protótipos do artista flamengo as representações de D. João III e de Dona Catarina de Áustria,¹⁴⁸ de que se conhecem várias composições.¹⁴⁹

Na verdade, verifica-se a partir de então a existência de duas tipologias de retrato: uma em que é primordial a função informativa sobre o estatuto da pessoa para fins matrimoniais, diplomáticos e estreitamento de laços familiares, e outra de carácter mais marcadamente simbólico e devocional.¹⁵⁰ Na segunda tipologia de representação encontramos o retrato de *D. Catarina de Áustria* (Fig. 19), de Cristóvão Lopes, cujo protótipo foi precisamente uma obra de

¹⁴⁴ PEREIRA, Fernando – *A História de Arte em Portugal, Época Moderna (1500-1800)*, p. 149.

¹⁴⁵ António Moro, pintor flamengo renova o retrato áulico português. Trabalha para D. João III, para quem realiza vários retratos. (JORDAN – Annemarie – *O Retrato de Corte em Portugal, O Legado de António Moro (1552-1572)*, Quertzal Editores, Lisboa, 1994, p.17).

¹⁴⁶ JORDAN, Annemarie – *Op. Cit.*, p.24.

¹⁴⁷ PEREIRA – *Op. Cit.*, p.149.

¹⁴⁸ A conjugação de ideias do Renascimento Nacional foi bem compreendida por D.Catarina. Sabe-se que na sua colecção existiam cerca de duas dezenas de retratos, sendo que a maioria identificado como pertencentes à Família dos Habsburgos. (JORDAN - *Ibidem*, pp. 12-13).

¹⁴⁹ PEREIRA - *Op. Cit.*, p. 151.

¹⁵⁰ Nesta mesma temática religiosa encontramos o retrato póstumo de D. Maria Francisca de Sabóia. Existem algumas alterações no que respeita à representação da figura, onde são visíveis traços da moda francesa trazida pela própria rainha, em especial no traje, jóias e penteado. (SOBRAL, Luís Moura – *Bento Coelho e a Cultura do Seu Tempo 1620-1708*, 1998, p.440. NORGES, Nelson Correia – *História de Arte em Portugal., O limiar do Barroco*, 1986, p.138).

António Moro. Pela iconografia podemos dizer que esta obra ocupa um lugar próprio na pintura portuguesa da época. A rainha está na pose tradicional de doador, acompanhada por Santa Catarina, em oração ao lado de um livro aberto. Surge ainda um *putti* a coroar a rainha. Um outro exemplo é a obra póstuma de D. Maria Francisca de Sabóia (Fig. 20) atribuída a Antónia Louredo já no século XVII.¹⁵¹



Fig. 19 *D. Catarina de Áustria e Santa Catarina*, C. Lopes
óleo s/madeira
séc.XVI, I.M.D.¹⁵²



Fig. 20 *D. Maria Francisca de Saboia*,
atrib.António Louredo,
óleo s/tela,
séc. XVII, M. N. C.¹⁵³

No século XVII¹⁵⁴ a retratística sofre alterações em Portugal¹⁵⁵, passando a apresentar características diferentes, até, dos retratos da vizinha Espanha: mais

¹⁵¹ PEREIRA - *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁵² Museu Nacional dos Coches. Imagem disponível em Matrizpix Galeria Online. Imagem disponível em
<<http://www.matrizpix.imcip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=4&NUMPAG=11®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&SUPERCAT=1&PROPRIETARIO=21&IDFOTO=13334>>.

¹⁵³ Igreja de Madre Deus. Disponível em Matrizpix Galeria Online. Imagem disponível em
<<http://www.matrizpix.imcip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=4&NUMPAG=1®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&PROPRIETARIO=80&IDFOTO=37559>>.

interiorizadas, intimistas, com aspectos de nostalgia e misticismo.¹⁵⁶ As composições mostram alguma intensidade, com utilização do tenebrismo e do cromatismo frio, o que acentua a severidade das figuras melancólicas trajadas de negro. Como exemplo mencionamos o retrato de *D. Luisa de Gusmão* (Fig. 21), atribuído a José de Avelar Rebelo¹⁵⁷.



Fig. 21 *D. Luisa de Gusmão*,
attribution José de Avelar Rebelo,
óleo s/ tela, séc. XVII,
M.N.C.¹⁵⁸

Com a passagem para o XVIII celebra-se o fausto da Corte de Luís XIV, cuja imagem e representações influenciam também a Península Ibérica, primeiro Espanha e, posteriormente, Portugal. O príncipe herdeiro, futuro D. João V, segue o sentido da produção codificada vinda de seu pai, D. Pedro II, pois

¹⁵⁴ A partir da chegada ao trono por parte da Dinastia de Bragança nenhum monarca voltará a ser representado coroado em homenagem à Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal. Por norma a coroa real surge sobre uma almofada ao lado do monarca.

¹⁵⁵ SERRÃO, Vitor – *Pintura Proto-barroca em Portugal (1612-1657)*, Universidade de Coimbra, 1992, p. 325.

¹⁵⁶ SILVA, Nuno Vassalo – *A Arte do retrato Quotidiano e Circunstância*, Museu Calouste Gulbenkian, 1999, p. 75.

¹⁵⁷ SERRÃO - *Op. Cit.*, pp. 324 - 326.

¹⁵⁸ Matriznet, Galleria Online. Imagem disponível em < <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148289>>.

desejava entrar no discurso iconográfico do poder absoluto da monarquia europeia.

Neste sentido a chegada de Domenico Duprà¹⁵⁹ revela-se importante para a renovação do retrato áulico nacional.¹⁶⁰ As representações de D. João V da autoria de Duprà são obras cuja qualidade pictórica ultrapassa a dos artistas nacionais, com uso de tons claros e grande delicadeza no desenho da figura. Destacamos de entre a sua produção dois retratos importantes de *D. João V* que se encontram, um no Paço de Vila Viçosa, outro na Biblioteca de Coimbra e que passamos a descrever.

Na obra que se encontra no Paço de Vila Viçosa (Fig. 22), datada entre 1720 e 1725, o monarca surge representado de corpo inteiro, bem destacado contra um fundo de céu azul, trajado com armadura de onde saem gola e punhos de renda. Veste ainda um manto de arminho que cai do ombro esquerdo até ao solo. A mão direita segura o bastão de comando, enquanto a esquerda está colocada sobre a almofada onde repousa a coroa real. Esta tipologia de representação repete-se na obra datada de 1725, que se encontra na Biblioteca de Coimbra (Fig. 23), embora haja variações no traje (casaca bordada) e na pose (braço direito na cintura e mão esquerda sobre a coroa real).¹⁶¹



Fig. 22 *D. João V*, Domenico Duprà, 1720-25, óleo s/tela, P.D.V.V.¹⁶²



Fig. 23 *D. João V*, D. Duprà, 1725, óleo s/tela, B. J. C.¹⁶³

¹⁵⁹ SERRÃO - *Op. Cit.*, pp. 324 - 326.

¹⁶⁰ Para biografia do artista ver nota 24

¹⁶¹ FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*, Livros Horizonte, 1995, p. 40.

¹⁶² Imagem disponível em <<http://asvoltasdovento.blogspot.com>>

Duprà retratou também os infantes de Portugal, D. Maria Bárbara (Fig. 25) e D. José, filhos de D. João V e de D. Maria Ana de Áustria. Esta representação surge pela altura do Duplo Consórcio entre Espanha e Portugal.¹⁶⁴

Jean Ranc¹⁶⁵, que trabalhava para a Corte espanhola, esteve em Portugal onde retratou a Família Real nos começos de 1729 (e não em 1724-1725 como inicialmente se havia pensado).¹⁶⁶ Acredita-se que os retratos de D. Maria Ana, de D. Francisco, D. José e de D. Carlos que porventura o artista tenha pintado em Lisboa desapareceram num incêndio em Alcazar.¹⁶⁷

O francês Pierre-Antoine Quillard¹⁶⁸, não sendo um retratista palaciano por excelência, terá realizado retratos para a Família Real, de acordo com alguns autores relatos de membros da mesma. A sua arte traz influência *rocaille* da pintura de Paris e Versailles, poderosa na expressividade dos modelos. Terá realizado um retrato de D. João V e um retrato de D. José que se encontram em Mafra.¹⁶⁹

Outros estrangeiros trabalham para nobres portugueses. Por volta de 1722, Jean Raoux retrata o Conde da Ericeira¹⁷⁰ (resta a cópia de Pompeo Batoni no Museu Castro Guimarães em Cascais), de rosto algo melancólico contrastando com alguma dureza transmitida pela armadura de Vice-Rei da

¹⁶³ Imagem disponível em <<http://bibliotecajoanina.uc.pt/>>

¹⁶⁴ FRANÇA - *Op. Cit.*, pp. 34-35.

¹⁶⁵ Filho do pintor Antoine Ranc, de quem recebe a primeira formação, em 1687 reside em Paris, onde trabalha no Atelier de Rigaud. A amizade com Rigaud fez com que fosse conhecido no ambiente de Corte e aceite na Academia como membro pleno em 1703. A tríade dos grandes em Paris, por altura de 1720, era formada por Rigaud, De Troy e Largillière, Jean Ranc teria que procurar outras Cortes para sobressair. Filipe V de Espanha, deixando-se influenciar pela moda que ditava a estética francesa do retrato, solicitou ao cardeal Dubois que lhe enviasse um pintor de acordo com as suas exigências. Chamou a Madrid vários pintores franceses, nomeadamente René Houasse, Van Loo e Ranc, todos bons executantes de retratos de aparto de acordo com as regras académicas. (PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Editorial presença. p. 396).

¹⁶⁶ CARVALHO - *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁶⁷ Consta que o Antigo Palácio Real da Corte de Filipe V e Isabel Farnese foi destruído por um incêndio em 1735. O culpado desse incêndio fora Jean Ranc que ali trabalhava com seus ajudantes (CARVALHO - *Ibidem*, p. 131 e 248).

¹⁶⁸ CARVALHO - *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁶⁹ CARVALHO - *Ibidem*, p. 238.

¹⁷⁰ FRANÇA - *Op. Cit.*, p. 42.

Índia.¹⁷¹ Do embaixador D. Luís da Cunha conhece-se um retrato realizado em Paris, por volta de 1745, possivelmente da autoria de Carle van Loo.¹⁷² Um outro retrato que merece destaque é o do *Marques de Pombal*, atribuído a Louis Michel van Loo¹⁷³ (Fig. 23). A importância deste retrato está bem patente nos comentários a ele feitos por viajantes estrangeiros.



Fig. 24 *Marquês de Pombal*,
attribution Louis Michel van Loo,
1766, óleo s/tela, C.M.O.¹⁷⁴

Agostinho Araújo escreve: “O famoso retrato foi dedicado, como se sabe, em 1767, a Henrique José de Carvalho e Melo, 2º Conde de Oeiras. Mas esta peça crucial do pombalismo, perfeita no seu papel ideológico e, pelo menos, ‘oficiosamente’ sagrada, expunha-se, ainda nos fins de 1772, ‘at the houses of Messrs. Purry and De Vismes’, ou seja, o palácio da Rua Formosa. A

¹⁷¹ FRANÇA - *Ibidem*.

¹⁷² Carle Van Loo é um pintor francês que em 1724 ganhou o celebre Prix de Roma. Em 1762 tornar-se pintor régio e, em 1763, director da Academia Real. Fez pintura histórica, retratística, paisagem e paisagens. Biografia disponível em <[http://arts.jrank.org/pages/13093/Carle-van-Loo-\(Carle-Vanloo\).html](http://arts.jrank.org/pages/13093/Carle-van-Loo-(Carle-Vanloo).html)>.

¹⁷³ Louis-Michel Van Loo é um pintor que representa o estilo clássico e tradicional de meados de setecentos. É neto de Jacob Van Loo e o sobrinho de Carle Van Loo, ambos artistas. Foi aluno destacado da Academia. Viajou para Roma com seu tio e com François Boucher. Em 1737 é nomeado pintor da Corte de Filipe V, onde permanece até 1752. Dele se destaca o retrato familiar de Filipe V no Museu do Prado. (IDEM - *Dicionário de Pintura Séculos XIV-XVIII*, Editorial Estampa, Madrid, 2005, p. 347.

¹⁷⁴ Imagem disponível em <<http://oeirascomhistoria.blogspot.com>>.

sua excepcional valia artística, no confronto com o meio da nossa capital, não passava também despercebida, como o provam a descrição e comentário de Richard Twiss”.¹⁷⁵

O viajante Richard Twiss¹⁷⁶ descreve o retrato: o Marquês está sentado a uma mesa coberta de plantas de futuros edifícios em Lisboa, tendo como pano de fundo uma vista do Tejo até Belém e de navios em que embarcam Jesuítas. A pintura, afirma, é de Vernet, e a peça fora toda executada em Paris “há dois ou três anos”, tendo os seus proprietários mandado gravar uma cópia em cobre. Twiss afirma ainda que “é a única pintura que ouvi mencionar em Lisboa como sendo digna de nota”¹⁷⁷.

É interessante notar que J. Fr. Bourgoing, editor de um outro relato de viagem a Portugal¹⁷⁸, afirma em nota de rodapé o seguinte: “Toda a gente conhece aquela [gravura] que foi feita a partir do quadro de rica composição em que o Ministro, cuja nobre figura tão bem se prestava aos sucessos do pincel e

¹⁷⁵ ARAUJO, Rui Agostinho - Das Riquezas do Brasil aos Gastos de um Suiço em Lisboa. *Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras*. I Série, Vol. 2, Porto, 2003, pp. 125-126. Citado em PAULINO, Maria Clara – *Olhares de Europeus e Norte-Americanos em Viagem por Portugal. Fontes para Estudos de Arte e Património (ca. 1750-1850)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. Acessível em <<http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/25412/2/doutmariapaulinoolhares11000085544.pdf>>.

¹⁷⁶ “Este britânico, especialmente interessado no estudo de pintura, andara já pelos Países-Baixos, Flandres, França, Suíça, Itália, Alemanha e Boémia, e viria ainda a deixar, sobre a escola espanhola, extensas e pormenorizadas páginas, sendo, pois, importante o seu testemunho” (ARAUJO – *Op. Cit.*, pp. 125-126). Citado em PAULINO, Maria Clara – *Olhares de Europeus e Norte-Americanos em Viagem por Portugal. Fontes para Estudos de Arte e Património (ca. 1750-1850)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. Acessível em <<http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/25412/2/doutmariapaulinoolhares11000085544.pdf>>.

¹⁷⁷ TWISS, Richard - *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773. With copper plates and an appendix*. London: printed for the Author, and sold by G. Robinson, T Becket, and J. Robson, 1775.

¹⁷⁸ CORMATIN, Pierre-Marie-Félicité Bon Desoteux, Barão de - *Voyage du ci-devant Duc du Chatelet, en Portugal, ou se trouvent des détails intéressans sur ses Colonies, sur le Tremblement de terre de Lisbonne, sur M. de Pombal et la Cour. Revu, corrigé sur le Manuscrit, et augmenté de Notes sur la situation actuelle de ce Royaume et de ses Colonies*, par J. Fr. Bourgoing, ci-devant Ministre plénipotentiaire de la République Française en Espagne, membre associé de l' Institut National. Paris: Chez F. Buisson, 1798. 2 vol.

do cinzel, está representado sentado numa varanda, tendo à sua frente o porto de Lisboa e a parte da cidade cujo restauro se lhe ficou a dever. Mas os portugueses não contribuíram em nada para essa espécie de monumento erguido em reconhecimento. A marina desse quadro é da mão de Vernet; o resto, da de Vanloo. Foram dois negociantes ingleses, instalados em Lisboa, David Prury e Gérard de Visme, que a mandaram gravar em 1772; e para tal foram buscar o buril mágico do nosso célebre Beauvarlet. Esta gravura foi sempre muito apreciada e já era rara na época em que M. du Chatelet viajava por Portugal”.¹⁷⁹

Quanto a artistas nacionais, o primeiro a ter alguma importância na retratística régia é Vieira Lusitano.¹⁸⁰ Por volta de 1753, teve a primeira encomenda significativa, os retratos das filhas de D. José I e de D. Mariana Vitória, que se encontram nas Coleções Reais de Espanha.¹⁸¹ Destacamos a *Alegoria a D. José I* (Fig. 25), datada de cerca de 1750, e atribuída a vários autores, entre os quais Louis Michel van Loo e Vieira Lusitano. É uma das poucas alegorias do poder régio que se conhece desta altura, e é também uma composição complexa, composta por várias figuras alegóricas correspondentes a diferentes virtudes.¹⁸²

¹⁷⁹ Bourgoing refere-se ao pintor Jean-Baptiste van Loo (1684-1745) e ao gravador Jacques F. Beauvarlet (1731-1797), ambos franceses. (CORMATIN – *Ibidem*, p. 132).

¹⁸⁰ Vieira Lusitano trabalha em Inglaterra e Itália e em Espanha, onde esteve ao serviço de Filipe V e de Isabel Farnese. Regressa em 1733, próximo da morte de Quillard, recebendo o título de pintor régio. É um exímio retratista tanto pelas qualidades compositivas como expressivas. Existe beleza no desenho, na expressiva paleta cromática, no requinte dos adereços e nos fundos das suas composições. (RACZYNSKI, Le Comte A. – *Dictionnaire Historico-Artistique Du Portugal*, Jules Renouard Et C. Libraires-Éditeurs, Paris, 1847, pp. 296-298; SEABRA, Jose; THEDIM, Jose e MECO, Jose – *Estética Barroca. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Tipografia Peres, 2009. p. 25).

¹⁸¹ É uma das obras que se encontra nas Reais Coleções de Espanha. Trata-se de um retrato em formato oval, assinado e datado, e surge identificado quanto à figura, neste caso a futura Maria I. A composição encaixa a solidez da figura dentro do esquema triangular. A figura detém majestade e graça contida, sem quebrar com o artifício da composição cortesã. (FERNANDEZ, Juan Luna – *Presencia de Francisco Vieira Lusitano en Las Colecciones Reales de España. A Arte em Portugal no Século XVIII Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares, Separatas Humanitas*, Vol. XXV-XXVI, Coimbra, 1976, p. 72).

¹⁸² CORTE-REAL, Manuel – *O Palácio das Necessidades*, Chaves Ferreira Publicações, 2001, p.164.



Fig. 25 Vista parcial da *Alegoria a D. José I*,
autor desconhecido séc. XVIII,
várias atribuições,
óleo s/ tela, P.N.¹⁸³

Na tipologia de retrato duplo destaca-se a composição de *D. Maria I e Pedro III* (Fig. 26). A qualidade estética parece distanciar-se da Alegoria acima referida, apesar de se tratar de uma obra do último quartel de Setecentos.



Fig. 26 *D. Maria I e D. Pedro III*,
autor desconhecido, 1765-80,
óleo s/tela
M.N.C.¹⁸⁴

Na categoria de representação em grupo vemos ainda uma obra da *Família Real Portuguesa* (Fig. 27) em painel de retábulo na Capela do Paço de

¹⁸³ CORTE-REAL - *Op. Cit.*, p. 164.

¹⁸⁴ Matriznet, Galeria Online. Imagem disponível

em<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148278>>.

Bemposta, oferenda da devota D. Maria I ao Coração de Jesus atribuído a Giuseppe Troni ou Thomas Hickey.¹⁸⁵



Fig. 27 Vista parcial do *Painel Devocional da Família Real Portuguesa*,
Giuseppe Troni ou Thomas Hickey,
último quartel de Setecentos,
óleo s/ madeira,
Igreja da Bemposta.¹⁸⁶

¹⁸⁵ ACADEMIA MILITAR– *D.Catarina de Bragança e o Paço da Rainha*. Academia Militar, 2005, pp.116-117.

¹⁸⁶ Imagem disponível em ACADEMIA MILITAR - *D. Catarina de Bragança e o Paço da Rainha*. Academia Militar, 2005, p. 116.

Capítulo V. Retratos das Rainhas de Portugal D. Maria Ana de Áustria, D. Mariana Vitória e D. Maria I

Após este contexto histórico, que incidiu sobre o ambiente artístico do século XVIII, apresentamos neste capítulo as dez pinturas em estudo, que passamos a enumerar: dois retratos de D. Maria Ana de Áustria, um atribuído a Pompeo Batoni¹⁸⁷ e datado do séc. XVIII, e o outro da autoria de Jean Ranc, executado em 1729; dois retratos de D. Mariana Vitória, sendo um de Miguel António do Amaral¹⁸⁸, com data entre 1776 e 1780, e outro da Escola Nacional, sem atribuição específica; e, finalmente, seis retratos de D. Maria I executados entre finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX. Destes, o que apresentamos em primeiro lugar não tem autor atribuído e é datado apenas de forma geral do séc. XVIII; o segundo é da autoria de Thomas Hickey¹⁸⁹ e foi executado entre 1783 e 1784; o terceiro é de Jerónimo de Barros, e é datado de forma geral do séc. XVIII; o quarto é atribuído a Giuseppe Troni,¹⁹⁰ executado entre 1785 e 1810; o

¹⁸⁷ Quando Pompeo Batoni chega a Roma em 1717, dominavam as influências de Maratta, Lutti e Travisani, afastou-se destes e dedicou-se ao estudo de Rafael, Dominichino e de escultores clássicos. Chegou a ser contratado para curador das colecções papais. Tinha uma forte ligação com Winckelmann, sendo com ele um dos precursores do movimento Neoclássico. A sua produção é variada quanto à temática e ao género. (PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, p. 77. WEST – *Op. Cit.*, p. 30. CARVALHO, *Op. Cit.*, p. 247. RACZYNSKI, *Op. Cit.*, p. 25).

¹⁸⁸ Miguel António de Amaral natural de Castelo Branco, faleceu em 1780 por volta de setenta anos. Foi discípulo de Francisco Pinto Pereira, retratista apreciável e bem remunerado. Executou para a Família Real Portuguesa, encomendados por Catarina II da Rússia. (PAMPLONA; Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Volume I, 2ª Edição, Livraria Civilização Editora, p.90; RACZYNSKI – *Op. Cit.*, p.8).

¹⁸⁹ Thomas Hickey, irmão do escultor John Hickey, nasceu em Dublin, onde cursou na Escola da Sociedade de Artistas, completando os estudos em Roma. Regressou à cidade natal onde teve bastante sucesso seguindo para Londres. Quando cerca de um ano fez vários retratos de fidalgos, inclusive pintor o retrato de D. Maria I que se encontra na Academia de Ciências de Lisboa. Por volta de 1791, acompanhou o pintor Lord Macartney numa missão à China fixando-se na Índia. Expôs na Real Academia de Londres de 1772 e 1792. (IDEM – *Dicionário de Pintura Portuguesa*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, p. 177; RACZYNSKI – *Ibidem*, p. 132).

¹⁹⁰ D. Maria, no início de 1780, contrata o turinense Guiseppe Troni. O acordo teria em conta uma avultada quantia, setecentos mil reis. O artista chega a Lisboa por volta de 1785, fixando-se nesta cidade até à data da sua morte, por volta de 1810. (IDEM – *A Arte em Portugal no séc. XIX*,

quinto, já do séc. XIX, é de Maria Manuel Maria Bordalo Pinheiro¹⁹¹, com data ainda não determinada; e o sexto é atribuído a José Leandro de Carvalho¹⁹² e tem data de 1808.

O primeiro retrato de D. Maria Ana de Áustria (Fig. 28) faz conjunto com o retrato de seu esposo, D. João V (Fig. 29). Em ambos os casos trata-se de representações de meio corpo sobre um fundo escuro em formato oval¹⁹³. Ambas seriam cópias¹⁹⁴, cuja autoria nos é impossível verificar, mas que tem vindo a ser atribuída a Pompeo Batoni, segundo estudos de Ayres de Carvalho baseados em documentação da época. Não há, no entanto, certezas uma vez que não dispomos do contrato relativo à execução das obras.¹⁹⁵

Bertrand, 1996, p.77; LOPES, Carlos Silva – *Estudos de História da Pintura e Gravura*, Universidade Católica Portuguesa, p. 68).

¹⁹¹ Manuel Maria Bordalo Pinheiro foi escultor, pintor, gravador e litografo. Viveu entre 1815 e 1880. Foi discípulo de António Manuel da Fonseca, de Luis Pereira Resende e de Feliciano José Lopes. Enquanto esteve ao serviço do Duque de Palmela, trabalhou em Madrid e Paris para copiar obras de interesse. Sabe-se que realizou alguns retratos de figuras régias, desde D.José, D.Maria I e D.Pedro V. (PAMPLONA – *Op. Cit.*, pp. 221-22).

¹⁹² Nesta selecção de retratos optámos por trazer o retrato de Maria I por José Leandro de Carvalho, a primeira obra oficial brasileira da Família Real Portuguesa. O artista, José Leandro de Carvalho, foi discípulo de um mestre pouco conhecido, Manuel Patola, depois Leandro Joaquim e Raimundo Costa e Silva. Desconhecemos o seu percursos académico e de aprendizagem na pintura. Retratista e pintor de alegorias históricas. (PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores Escultores Portugueses*, Volume I, Edição, Livraria Civilização Editora, p.155; CARVALHO, Anna Maria – *Da Oficina à Academia a Transição do ensino artístico no Brasil*, Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte, *Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo da Expressão Portuguesa*, DCTP, FLUP, Porto, 2005, p. 37).

¹⁹³ As imagens aqui apresentadas foram-nos facultadas pelo Palácio Nacional da Ajuda. O formato oval é visível nos cantos inferiores da imagem.

¹⁹⁴ CARVALHO - *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁹⁵ CARVALHO - *Ibidem*.



Fig. 28 *D. Maria Ana de Áustria*, atr. Pompeo Batoni, séc. XVIII, óleo s/tela, P.N.A.¹⁹⁶



Fig. 29 *D. João V*, atri. Pompeo Batoni, sec. XVIII
óleo s/tela, P.N.A.¹⁹⁷

Gostaríamos aqui de salientar algumas dificuldades de identificação de D. Maria Ana de Áustria que sentimos quando olhámos para o segundo retrato da rainha que aqui trazemos, e que se encontra no Museu Nacional dos Coches (Fig. 30).¹⁹⁸ Os traços fisionómicos parecem algo divergentes.



Fig. 30 *D. Maria Ana de Áustria*,
réplica feita a partir de um retrato
pintado em Lisboa por Jean Ranc, 1729,
óleo s/tela, M. N. C.

¹⁹⁶ Imagem disponível em
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=992437&EntSe p=3#gotoPosition>>

¹⁹⁷ Imagem disponível em
<<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=992438>>

¹⁹⁸ Imagem Disponível em
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148276&EntSe p=1#gotoPosition>>

Existe um retrato alegórico da rainha, datado cerca de 1708 (Fig. 31), onde vemos uma maior parecença física com a figura do retrato atribuído a Ranc. Trata-se de uma composição em aguarela e guache sobre papel onde vemos o esquema de imagem dentro de imagem, sendo a rainha apresentada em retrato oval e acompanhada pelas figuras alegóricas da Abundância e da Justiça.¹⁹⁹



Fig. 31 *D. Maria Ana de Austria*, autor desconhecido, 1708, aguarela e guache em papel, Coleção Privada.²⁰⁰

Ainda para efeitos de identificação será talvez útil referir a cópia de Domenico Duprà²⁰¹ (Fig. 32), que confirma os traços fisionómicos da representação de Jean Ranc. A figura é colocada a 2/3, sobre fundo palaciano com coluna e dossel, seguindo cânones do retrato áulico barroco. O retrato teria sido pintado em 1719 para a Corte Austríaca, fazendo conjunto com outros retratos dos membros da Família Real Portuguesa ali existentes.²⁰²

¹⁹⁹ CARVALHO, Ayres – *Pintura*, Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa, 1994, p. 26.

²⁰⁰ CARVALHO – *Ibidem*.

²⁰¹ CARVALHO – *Ibidem*, p. 309.

²⁰² CARVALHO – *Ibidem*.



Fig. 32 *D. Maria Ana de Áustria*, Domenico Duprà, 1719, Localização Desconhecida.²⁰³

Nos retratos de D. Mariana Vitória de Bourbon verificamos uma variação de qualidade reveladora das diferenças entre a produção estrangeira e a nacional no que respeita ao retrato régio. Ainda de tenra idade, a princesa esteve noiva de Luís XV, matrimónio que, no entanto, não se concretizou, vindo a casar em 1724 com o herdeiro da coroa portuguesa, o infante D. José.

Enquanto noiva de Luis XV, a princesa é representada em retrato duplo da autoria de Jean-François de Troy²⁰⁴ (fig. 33), obra de referência pela qualidade de execução, quer da figura, quer dos traços fisionómicos, quer do ambiente. Na obra de Nicolas Largillière²⁰⁵ (fig. 34) é-nos apresentada em ambiente palaciano, adornada por um traje cravejado de pedraria, destacando-se a forma como o pintor trata o pormenor do tecido, transmitindo uma sensação de realismo ao observador.

²⁰³ Imagem disponível em CARVALHO - *Ibidem*.

²⁰⁴ Jean-François de Troy estudou com seu pai que era professor e director na Academia Royal. Viajou a Itália entre 1699 a 1706. Ganhou o respeito da Academia e tornou-se professor e membro. Em 1738 tornou-se director da Academia de França em Roma. Realizou retratos, pinturas religiosas, históricas e paisagens. Biografia disponível em

<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=622>>

²⁰⁵ Breve biografia de artista ver nota 104.



Fig. 33 *Luis XV e D. Mariana Vitoria*, Jean-François de Troy, 1723, Óleo S/tela, Palácio Pitti.²⁰⁶



Fig. 34 *D. Mariana Vitoria*, Nicolas Largillière, 1724, óleo s/tela, Museu do Prado.²⁰⁷

A obra de Jean Ranc²⁰⁸ (fig. 35), executada por altura dos contratos matrimoniais ente Espanha e Portugal, apresenta a infanta a meio corpo sobre um fundo escuro que contrasta com o cromatismo do traje. É uma obra na linha dos retratos de Rigaud, ainda que com características já marcadamente rococó.²⁰⁹

²⁰⁶ Imagem acessível em <<http://www.palazzopitti.it/site.php>>.

²⁰⁷ Imagem disponível em <http://www.google.pt/imgres?q=largilli%C3%A8re+nicolas+mariana+vitoria&um=1&hl=pt-PT&rlz=1R2ACPW_pt-PTPT416&biw=1033&bih=628&tbm=isch&tbnid=vuA_yBj3XTvF5M:&imgrefurl=http://18thcenturylove.tumblr.com/post/6128290850/infanta-mariana-victoria-of-spain-by-nicolas-de&docid=jmCy6jM0pWar2M&w=470&h=700&ei=RoaIToSrFoeE-wafzbxD&zoom=1&iact=rc&dur=92&page=1&tbnh=133&tbnw=94&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=63&ty=60>

²⁰⁸ Jean Ranc foi discípulo de seu pai Antoine Ranc e do grande retratista Hyacinthe Rigaud. Por volta de 1703, foi aceita na Academia Real de Paris. Sabe-se que esteve em Portugal entre 1729-1730 ao serviço de Filipe V para retratar a Família Real Portuguesa. (FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*, Livros Horizonte, p. 40. PEREIRA, José – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial presença, p. 396. RACZYNSKI, *Op. Cit.*, p.240).

²⁰⁹ CARVALHO – *Op. Cit.*, p. 312.



Fig. 35 *D. Mariana Vitória*, Jean Ranc, óleo s/tela, 1725, Museu Prado.²¹⁰

Estes artistas utilizam todo o aparato da representação vinda do centro da Europa, e marcam, quer pela qualidade pictórica, quer pela delicadeza na definição das características fisionómicas, possivelmente favoráveis à infanta.

Após a chegada da princesa à Corte Portuguesa, não seria mais representada da forma desejada, como se depreende pelas *Cartas de D. Mariana Vitória* traduzidas por Caetano Beirão²¹¹. Ficamos a saber que Quillard e, possivelmente, Duprà a teriam retratado em Portugal mas, como também se depreende pelas mesmas cartas, os autores dos seus retratos passam a ser sobretudo artistas nacionais, entre os quais se destaca o nome de Miguel António do Amaral²¹² (Figs. 36, 37).

²¹⁰ Imagem disponível em <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-ana-victoria-de-borbon>>

²¹¹ BEIRÃO, Caetano - *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para Sua Família em Espanha*, 1936.

²¹² PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Volume I, 2ª Edição, Livraria Civilização Editora, p. 90.



Fig. 36 *D. Mariana Vitória*,
Miguel António do Amaral
1776-1780
óleo s/tela, P. N. Q.²¹³



Fig. 37 *D. Mariana Vitória*,
Escola Portuguesa,
Óleo s/tela, séc. XVIII,
Colecção Anónima.²¹⁴

Quase nada se sabe da formação deste artista, quem são os seus mestres, e que possíveis influências o inspiraram na retratística. Apenas se sabe que trabalha para a Corte nacional e executa retratos da Família Real Portuguesa para Catarina II da Rússia. Claramente, estas obras distanciam-se das anteriormente assinaladas pela inferior qualidade pictórica. A encomenda consiste na execução de retratos da Família Real Portuguesa e, de entre essas obras, destacamos os retratos de D. Mariana Vitória (Fig. 38) e da Futura Maria I (Fig. 39).²¹⁵

²¹³MatrizNet online

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=217028>>

²¹⁴ Cabral Moncada Leilões, Leilão 118 Antiguidades e Obras de Arte, Pintura, Pratas e jóias, 31 de Maio de 2010 a 1 de Junho de 2010 (fig.151, conjunto D.José e D.Mariana Vitória, óleo sobre tela, escolas portuguesa, 3º quartel de Setecentos, re-entelados e restaurados)

²¹⁵ GENI online Disponível em <<http://www.geni.com/people/Infanta-Mariana-of-Spain/376524333970005847>>



Fig. 38 *D. Mariana Vitoria*, Miguel Antonio do Amaral 1773, óleo S/tela, Museu Hermitage.²¹⁶



Fig. 39 *Futura D. Maria I*, Miguel António do Amaral, 1773, óleo s/tela, Museu Hermitage²¹⁷

Os primeiros retratos da rainha D. Maria I seguem a linha de representação da anterior rainha sua mãe, Mariana Vitória, e assim encontramos o retrato do Museu dos Biscainho (Fig. 40), uma representação de meio corpo em pose rígida sobre fundo escuro, dispondo de trajes e jóias ostentando as insígnias reais.



Fig. 40 *D. Maria I*, autor desconhecido, século XVIII, óleo s/tela, M.B.²¹⁸

²¹⁶ Museu Hermitage. Coleção Digital. Acessível online em <<http://www.hermitagemuseum.org>>.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998535>

A partir da representação atribuída a Thomas Hickey (Fig. 41) verifica-se uma evolução do retrato régio, quer na qualidade pictórica, quer na existência de novos elementos colocados na composição por trás da figura. A figura tem um tratamento delicado, encontrando-se rodeada por um ambiente palaciano com a presença de ambientes de exterior. A nível fisionómico, encontramos aqui semelhanças com uma obra de Jerónimo de Barros²¹⁹ (Fig. 42), autor praticamente desconhecido, em cuja composição encontramos um cenário com elementos de batalha, como elmos, lanças, e uma placa com inscrição.



Fig. 41 *D. Maria I*, Thomas Hickey, 1784, óleo s/tela, A.C.L.²²⁰



Fig. 42 *D. Maria I*, Jerónimo de Barros, séc. XVIII, óleo s/tela, Colecção Privada.²²¹



Guisepppe Troni faz retratos da rainha baseados no desenho de Hickey, adicionando-lhe adereços. Na composição que se encontra no Palácio de Queluz (Fig. 43) vemos o regresso aos fundos palacianos escuros. Troni praticava uma composição rigorosa, com luxo, celebrando a produção de Duprà do primeiro quartel de Setecentos.

²¹⁹<http://www.cabralmoncadaleiloes.pt/cmleiloes.nsf/artigos/155AF03DA2D994A3802574E10036C036> Autor Jerónimo Barros, séc. XVIII; Designação "Rainha Dona Maria I" Material óleo sobre tela oval; Descrição moldura em madeira entalhada e dourada; Estado de conservação; reentelado e restaurado; Marcas, assinado; Dimensões; Dim. - 107 x 86 cm; Base Vendido por:€250

²²⁰<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998454>

²²¹<http://www.cml.pt/cmleiloes.nsf/artigos/B4D080092731993D802574E100361270?OpenDocument&start=101>



Fig. 43 *D. Maria I*, Guiseppe Troni, 1785-1810
Óleo s/tela, P. N. Q.²²²

No século XIX vamos encontrar a obra de *D. Maria I* por Manuel Maria Bordalo Pinheiro (Fig. 44), que nem por isso deixa de ter características da retratística barroca.²²³



Fig. 44 *D. Maria I*, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, século XIX, óleo s/tela,
Depósito no Paço dos Duques de Bragança.²²⁴

²²² Imagem disponível em

<http://www.google.pt/imgres?q=maria+I&hl=pt-PT&sa=X&rlz=1R2ACPW_pt-PTPT416&biw=1033&bih=676&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=z9zysa3vo_oyeM:&imgrefurl=http://www.pnqueluz.imc-ip.pt/pt-PT/edidificio/edificio_ambientes/PrintVersionContentDetail.aspx%3Fid%3D145&docid=V3Vh7kMJrSHZsM&w=419&h=640&ei=jo-ITviAFcek-gb3xbkJ&zoom=1&iact=rc&dur=125&page=3&tbnh=169&tbnw=136&start=35&ndsp=16&ved=1t:429,r:0,s:35&tx=117&ty=95>

²²³ CÔRTE-REAL, Manuel – Palácio das Necessidades, (data) p. 164.

²²⁴ Imagem disponível em <<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=4&NUPAG=3®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&SUPERCAT=1&PROPRIETARIO=5&IDFOTO=84368>>

Após esta descrição geral das obras partimos para o estudo de maior detalhe, incluindo a descrição do traje, joalharia e outros adereços da figura que sejam relevantes. As dez figuras seleccionadas têm vários elementos em comum: a figura surge ao centro da representação ocupando grande parte da composição; coroa real está quase sempre presente, e o ceptro real apenas se encontra em algumas. Começamos pela descrição da composição geral do retrato, seguindo para a descrição da pose; se seguida tratamos a joalharia e por fim, debruçamos a atenção sobre o traje.

Figura I



Tabela de identificação da Fig. I²²⁵

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria Ana de Áustria.
Autoria	Atribuído a Pompeo-Giralomo Batoni
Datação	Século XVIII
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	90 x 68cm
Origem da obra e local onde figura	A pintura fazia parte do acervo da galeria de pintura de D. Luis, figurando no catálogo de 1872 com o nº de inventário 117. Após anos em reserva, em 1968, foi deslocada para o quarto de D. Luis onde se mantém com o nº de inventário 507.
Exposições	Figurou na exposição de D. Luis, Duque do Porto e Rei de Portugal, P.N.Ajuda- Museu – 1990-1-1 a 1990-7-31
Outras Informações	-

²²⁵ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

A figura nº I, D. Maria Ana de Áustria, surge em ambiente palaciano, com presença de um dossel e de um elemento arquitectónico, nomeadamente parte de uma coluna sobre um fundo escuro. A figura encontra-se em pé, a meio corpo, três quartos voltada à direita, dirigindo o olhar em frente. Vemos o seu braço direito, que segura no manto real. As feições denotam tez clara e expressão dócil com lábios encarnados e bochechas rosadas. O desenho anatómico das mãos e do rosto é delicado e preciso. Observam-se zonas de luz na mão, na face e no peito, contrastando com o fundo em tons escuros com a parede e dossel. O penteado da figura é vertical, possivelmente peruca com caracóis no topo, que depois se prolongam até às costas com ondulação.

A figura enverga vários elementos de joalharia, nomeadamente um conjunto de adereços composto por: pregadeira, visível no ombro direito que sustenta o manto real, pulseira no braço direito, peça de peito (alfinete) e prego de toucado.

As jóias têm cravação em pedras preciosas, possivelmente diamantes com presença de pérolas em formato de gota. Ao lado da figura, sobre uma almofada, está parte da coroa real caracterizada como *coroa real fechada*²²⁶ de ouro com cravação de pedras preciosas, tendo por dentro um barrete vermelho²²⁷. A rainha encontra-se trajada de vestido azul cintado, decorado com flores e ramagens douradas, de fino desenho, debruado a renda branca no decote e nas mangas. A completar o traje surge o manto de dupla face colocado pelos ombros, em arminho da parte interior e de cromatismo vermelho na parte exterior.²²⁸

²²⁶ Caracterizada por Coroa Real fechada a partir do século XVI.

²²⁷ Era comum o barrete da coroa ser em veludo.

²²⁸ XAVIER, Hugo - *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda* - Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, 3 vol., policopiado. Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa, 2009, pág. 87. Para mais informação consulta disponível em < <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=992437&EntSep=0&EntRegAss=1#gotoPosition>>

Figura II



Tabela de identificação da Fig. II

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria Ana de Áustria.
Autoria	Jean Ranc
Datação	1729-1730
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	100 x 75cm
Origem da obra e local onde figura	Quadro procedente originalmente do Paço Episcopal de S. Vicente de Fora. Trata-se de uma réplica feita a partir de um retrato pintado em Lisboa por Jean Ranc, no ano de 1729, por ocasião dos preparativos dos casamentos de D. José e D. Maria Bárbara, filhos de D. João V, com os filhos de D. Filipe V.
Exposições	
Outras Informações	-

A composição da figura nº II, D. Maria Ana de Áustria, apresenta um ambiente escuro sobre jardim. A figura encontra-se representada em pé, a meio corpo, a três quartos voltada à esquerda. Da anatomia conseguimos ver o braço esquerdo, as feições e o peito. A face de contornos arredondados tem a tez rosada e bochechas da mesma cor. Podem observar-se zonas de luz no braço direito, na face e no peito, contrastando com fundo em tons escuros. O penteado

é simples com curta cabeleira empoadada, de onde parte o véu bordado a ouro que desce até à cintura.²²⁹

A figura enverga um conjunto de adereços composto por: cinto ornamentado de pedras preciosas (esmeraldas e brilhantes); alfinete composto por esmeraldas e brilhantes; pulseira de três fiadas de pérolas; brinco (visível) em brilhantes; diadema triangular e prego de rubis e brilhantes.²³⁰

A rainha encontra-se trajada de vestido de brocado vermelho lavrado a ouro e prata, com amplo decote oval debruado a renda. As mangas curtas possuem folhos de renda e o manto, também de brocado vermelho, apresenta forro de seda branca lavrada. O traje é completado por um manto de dupla face colocado sobre os ombros, em prateado da parte interior e de cromatismo vermelho na parte exterior.²³¹

²²⁹ Informação disponível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148276&EntSep=3#gotoPosition>>

²³⁰ Informação disponível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148276>>

²³¹ Informação disponível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148276>>

Figura III



Tabela de identificação da Fig. III²³²

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Mariana Vitória
Autoria	Atribuído a Miguel António de Amaral
Datação	1776-1780
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	11 2x 88cm
Origem da obra e local onde figura	O passado da obra é-nos desconhecido. Actualmente encontra-se no Palácio Nacional de Queluz com o nº de inventário 967/2.
Exposições	Figurou na exposição sobre o II centenário da Morte do Príncipe D. José (1761-1788), Palácio de Queluz, 1988 - 12 a 1989 -2.
Outras Informações	Compra – Aquisição do Estado, autorizada por proposta da Superintendência Artística dos Palácios Nacionais, nº de ordem 646/1941

A composição da figura nº III, D. Mariana Vitória, apresenta um ambiente palaciano. Existe a presença de um dossel que nos é quase invisível e parte de uma coluna sobre um fundo obscuro. A figura encontra-se representada em pé, a meio corpo, em posição quase frontal dirigindo o olhar em frente. Da

²³² Informação disponível em
<http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

anatomia conseguimos ver as feições e o peito, o braço direito e a mão esquerda sobre a coroa real. A face mostra uma tez rosada e bochechas da mesma cor, bem como alguns traços que denotam alguma idade. Podem observar-se zonas de luz no braço direito, na face e no peito, contrastando com fundo arquitectónico de tons escuros. O penteado é simples e apanhado na parte de traz, caindo em caracóis sobre os ombros.

A figura enverga um conjunto de adereços composto por: jóia peitoral ornamentada de pedras preciosas que se prolonga verticalmente em triângulo, sustentado por dois medalhões com as armas de Portugal e de Espanha; um par de brincos de pérolas; uma jóia para o toucado (*aigrete*) e uma fíbula que sustém o manto. Estas peças integram diamantes e pérolas, sendo a *coroa real fechada* constituída por hastes em ouro e composta com pedras preciosas, colocadas sobre barrete vermelho. A rainha encontra-se trajada de seda verde, sendo o vestido decorado com flores bordadas a fio dourado. O decote é acentuado, partindo dos ombros, e debruado a renda branca também presente nas mangas. O traje é completado por um manto de dupla face colocado sobre os ombros, em arminho da parte interior e de cromatismo azul na parte exterior.²³³

²³³ Informação disponível em < <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=99850>>

Figura IV



Tabela de identificação da Fig. IV²³⁴

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Mariana Vitória
Autoria	Escola nacional
Datação	Século XVIII
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	-
Origem da obra e local onde figura	-
Exposições	-
Outras Informações	-

A composição da figura nº IV, D. Mariana Vitória, apresenta um ambiente palaciano. Existe a presença de um dossel que parte de uma coluna sobre um fundo escuro. A figura encontra-se representada em pé, a meio corpo, em posição quase frontal dirigindo o olhar em frente. Da anatomia vemos o braço direito e a mão esquerda sobre a coroa real, as feições e o peito. A face mostra uma tez rosada e bochechas da mesma cor. Podem observar-se zonas de luz no braço direito, na face e no peito, contrastando com fundo arquitectónico

²³⁴ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

com tons escuros. O penteado é simples e apanhado na parte de traz, caindo em caracóis sobre os ombros.

A figura enverga um conjunto de adereços composto por: jóia peitoral ornamentada de pedras preciosas que se prolonga verticalmente em triângulo, sustentado por dois medalhões com as armas de Portugal e de Espanha, um par de brincos de pérolas, uma jóia para o toucado (*aigrete*) e uma fíbula que sustém o manto. Estas peças integram diamantes e pérolas, sendo a *coroa real fechada* constituída por hastes em ouro e cravada de pedras preciosas colocadas sobre barrete vermelho. A rainha encontra-se trajada de seda verde, sendo o vestido decorado com flores bordadas a fio dourado. O decote é acentuado, partindo dos ombros, e debruado a renda branca que também está presente nas mangas. O traje é completado por um manto de dupla face colocado sobre os ombros, em arminho da parte interior e de cromatismo azul na parte exterior.

Figura V



Tabela de identificação da figura nº V²³⁵

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	-
Datação	Século XVIII
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	111 x 84cm
Origem da obra e local onde figura	Museu dos Biscainhos 178 MDS
Exposições	-
Outras Informações	Provém do depósito do Museu Regional de Arqueologia de D. Diogo de Sousa.

A composição da figura nº V inclui um fundo totalmente escuro, verificando-se apenas a presença de um elemento de mobília, uma mesa. A figura de D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, em posição frontal ligeiramente voltada à esquerda dirigindo o olhar em frente. O braço direito segura o cetro real e a mão esquerda assenta sobre a coroa real. A tez do

²³⁵ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

rosto é rosada com bochechas da mesma cor. Podem observar-se zonas de luz no braço direito, na face e no peito, em contraste com o fundo da composição em tons escuros. O penteado surge apanhado com uma pluma e jóias, caindo em caracóis na parte de trás e sobe o ombro esquerdo.

A figura enverga um conjunto de adereços composto por: guarnição de corpete, com elemento central em girândola, pérolas lacrimiformes pendentes, gemas vermelhas e diamantes, brincos em pingente, jóia para o toucado em pérolas redondas sendo duas em forma de lágrima, banda têxtil com a Cruz da Ordem de Cristo com pedraria encimada por um botão estrelado, e uma fíbula que sustém o manto real. O ceptro real é em ouro, *a coroa real fechada* é constituída por ouro cravado de pedras preciosas, tendo por dentro barrete dourado. A rainha encontra-se trajada de vestido de fundo verde decorado com flores bordadas a fio dourado. O decote é acentuado, partindo dos ombros, e debruado por renda branca que também surge nas mangas. A completar o traje tem um manto de dupla face sobre ombros, em arminho da parte interior e de cromatismo vermelho na parte exterior.²³⁶

²³⁶ Informação disponível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=289740>>

Figura VI



Tabela de identificação da figura nº VI²³⁷

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	Atribuído a Thomas Hickey
Datação	1783-1784
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	112,5 x 83cm
Origem da obra e local onde figura	Academia de Ciências de Lisboa
Exposições	-
Outras Informações	-

A composição da figura nº VI surge sobre ambiente palaciano, onde encontramos a presença de elementos arquitectónicos (uma coluna), e de mobiliário (uma mesa), com fundo em paisagem. A figura de D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, voltada de três quartos à direita, com a cabeça ligeiramente voltada no mesmo sentido, com o olhar em frente.

²³⁷ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

Nesta composição vemos o braço direito a segurar no ceptro real e a mão esquerda sobre o manto, que se encontra por cima da mesa, que, por seu lado, sustenta a coroa real. Observamos várias zonas de luz na figura. O fundo é composto por paisagem de tons claros, uma inovação em relação às representações anteriores. O penteado surge num apanhado com pluma e jóias, em caracóis na parte de trás caindo sobre o ombro esquerdo.

Nesta obra a figura enverga um conjunto de adereços composto por: pregadeira no ombro direito a sustentar o manto régio; pérolas no toucado e cruz da Ordem de Cristo em banda têxtil. A cruz é em ouro, adornada com algumas pedras preciosas. A pregadeira é composta por pedras preciosas em duas cores, verde e branco. O ceptro é em ouro e a *coroa real fechada* é constituída por ouro cravado de pedras preciosas e pérolas, tendo por dentro um barrete dourado. A rainha encontra-se trajada de vestido azul simples e decote acentuado partindo dos ombros, debruado a renda branca que também surge nas mangas. A completar o traje tem um manto de dupla face pelos ombros, em arminho na parte interior e de cromatismo azul na parte exterior.

Figura VII



Tabela de identificação da figura nº VII²³⁸

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	Jerónimo de Barros
Datação	Século XVIII
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	-
Origem da obra e local onde figura	Colecção privada
Exposições	-
Outras Informações	-

A composição da figura nº VII surge em ambiente palaciano, onde encontramos a presença de dossel e de objectos de cariz de guerra: várias lanças, uma armadura, um elmo e uma inscrição em placa. A figura de D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, voltada de três quartos à direita, com a cabeça ligeiramente voltada no mesmo sentido e o olhar em frente. Nesta composição vemos o braço direito a segurar no cetro real e a mão esquerda a

²³⁸ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

segurar a Cruz da Ordem de Cristo, apoiada sobre a placa. O penteado surge num apanhado com pérolas.

A figura enverga pérolas no toucado e a cruz da Ordem de Cristo, de ouro adornado com algumas pedras preciosas. O ceptro é em ouro e a *coroa real fechada* surge quase ocultada no fundo, não sendo pois possível verificar a sua composição. A rainha encontra-se trajada de vestido azul com reflexos, tem um decote acentuado partindo dos ombros debruado a renda branca também visível nas mangas. Tem, ainda, a Banda das Três Ordens²³⁹.

²³⁹ Em circunstância da referência da Banda das Três Ordens convém simplificar o significado da Insígnia das Três Ordens Militares Portuguesas que surge por determinação de D.Maria I em 1789, reunindo as cruces das três ordens numa só (Cristo, Santiago e Avis). Esta peça seria encimada pelo Sagrado Coração de Jesus.

Figura VIII



Tabela de identificação da figura nº VIII ²⁴⁰

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	Atribuído a Guiseppe Troni
Datação	1785-1810
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	122 x94 cm
Origem da obra e local onde figura	Palácio Nacional de Queluz MNC4799
Exposições	Figurou na exposição “A Construção do Brasil, 1500-1825”, Palácio Nacional da Ajuda, 2000-3 a 2000-6
Outras Informações	Depósito no Museu Nacional dos Coches

A composição da figura nº VIII surge sobre ambiente palaciano com presença de um dossel sobre um fundo totalmente escuro. A figura de D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, voltada de três quartos à esquerda, dirigindo o olhar em frente. Nesta composição, conseguimos verificar o braço direito a segurar no manto e a mão esquerda a apontar para a coroa real. Podemos também observar várias zonas de luz no corpo da rainha, retomando-se aqui a ideia de usar fundos escuros a fim de realçar a figura representada. O

²⁴⁰ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

penteado de cor acinzentado (peruca) surge num apanhado com toucado de pluma e jóias, com caracóis na parte de trás caindo sobre o ombro esquerdo.

A figura enverga um conjunto de adereços composto por: touca de renda decorada com jóias, banda têxtil com a cruz das Três Ordens, duas pulseiras, pregadeira que sustém o manto, e adornos em pérolas no traje. A touca de renda é decorada com pérolas que descrevem elos intercalados com conta em tom prateado. A fiada de pérolas parte do centro em seda branca e renda decorada com motivos florais. Ostenta a banda das Três Ordens, tendo em pendente a cruz da Ordem de Cristo adornada com algumas pedras preciosas brancas e vermelhas; a pregadeira é composta pedras preciosas. As duas pulseiras são compostas por quatro fiadas de pérolas, sendo que a pulseira do lado direito nos permite observar um medalhão ao centro; *a coroa real fechada* é constituída por ouro e pedras preciosas, encimada por uma cruz, e por dentro tem barrete dourado. Ao lado da coroa vemos o ceptro real em tom dourado, presumivelmente em ouro. A rainha encontra-se trajada de vestido azul simples, com decoração no peito, um decote acentuado partindo dos ombros debruado por renda branca que surge também nas mangas. A completar o traje traz um manto de dupla face pelos ombros, em arminho da parte interior e de cromatismo rosado na parte exterior.²⁴¹

²⁴¹ Informação disponível em < <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998454>

Figura IX



Tabela de identificação da figura nº IX ²⁴²

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	Atribuído a Manuel Maria Bordalo Pinheiro
Datação	Século XIX
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	94 x 73,5cm
Origem da obra e local onde figura	Encontra-se em depósito no Paço dos Duques de Bragança onde entrou em termo de depósito a 21 de Julho de 1986, com referência de PDO133 dep. Consta no inventário do Museu de Aveiro, em 1922, com o nº 12, e em 1942 com o nº 164. O valor da peça na altura fora de 3.500\$00.
Exposições	-
Outras Informações	-

A composição da figura nº IX surge sobre ambiente palaciano com a presença de um dossel sobre um fundo escuro. A figura de D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, voltada de três quartos à direita, dirigindo o olhar em frente. Nesta composição observamos a mão direita apoiada sobre

²⁴² Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

coroa real e a mão esquerda a segurar o ceptro real. O penteado surge alto e em caracóis na parte de trás, caindo sobre o ombro direito.

A figura enverga dois adereços constituídos por uma jóia no toucado e guarnição de corpete. A jóia de toucado é composta por pérolas e pedras preciosas e divide-se em duas partes ligadas por duas fiadas de pérolas; a guarnição de corpete é composta ao centro por uma pedra preciosa em tamanho grande, enquanto na parte lateral vemos uma série de pingentes. Vemos ainda na jóia central uma fiada de pérolas. À volta da jóia central há motivos florais. A *coroa real fechada* é de ouro e pedras preciosas, encimada por uma cruz, e tem por dentro barrete dourado. O ceptro real de composição complexa remata com um sol com um olho aberto. A rainha encontra-se trajada de vestido azul, sendo o corpete totalmente azul. O resto do traje possivelmente teria motivos florais e vegetalistas. Tem um decote acentuado partindo dos ombros, debruado por renda branca. A completar o traje há um manto de dupla face pelos ombros, em arminho na parte interior e de cromatismo vermelho na parte exterior, sendo este trabalhado na parte exterior por fio dourado.

Figura X



Tabela de identificação da figura nº X ²⁴³

Categoria e Identificação	Pintura – Retrato de D. Maria I
Autoria	Atribuído a José Leandro de Carvalho
Datação	1808
Matéria /Técnica	Óleo sobre tela
Dimensões	128,3 x 94cm
Origem da obra e local onde figura	Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Exposições	-
Outras Informações	-

A composição da figura nº X surge sobre ambiente palaciano com a presença de dossel em fundo escuro, retomando-se assim a ideia de usar fundo escuro na composição a fim de realçar a figura representada. D. Maria I encontra-se representada em pé, a meio corpo, voltada de três quartos à direita, dirigindo o olhar em frente. Nesta composição vemos o braço direito a segurar o

²⁴³ Informação disponível em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_normas/ContentDetail.aspx>

ceptro real e a mão esquerda apoiada sobre coroa real. Podemos observar várias zonas de luz no corpo da rainha. O penteado surge num apanhado, em caracóis na parte de trás caindo sobre o ombro direito.

A figura enverga um conjunto de adereços, composto por: jóia no toucado, guarnição de corpete, pregadeira que sustém o manto real, e adornos nas mangas do traje em ouro e pedras preciosas. A jóia de toucado é composta por pérolas em pingente, com uma pedra preciosa ao centro em tom carmim e, em volta, uma série de pedras preciosas de menor tamanho; a guarnição de corpete é mais complexa, dividida em cinco parcelas adaptadas ao formato do corpete e uma pedra preciosa ao centro com uma fiada de pérolas para ambos os lados rematando com uma pedra preciosa de cada lado que sustém um pingente suspenso. No formato da jóia vemos motivos florais, esquema que se repete ao longo do corpete. A pregadeira tem ao centro uma gema em tom azul, e em volta várias pedras preciosas mais pequenas, e sustém três pingentes. A *coroa real fechada* é de ouro e pedras preciosas, encimada por uma cruz, tendo por dentro um barrete dourado. O ceptro real tem composição complexa, formando uma espiral que termina numa gema em tom azul. A rainha encontra-se trajada de vestido branco com o centro do corpete em tom castanho, e decote acentuado partindo dos ombros debruado por renda branca que se repete nas mangas.

Assim terminamos esta síntese das figuras analisadas realçando os elementos em comum e dos elementos que variam de figura para figura. Quanto aos elementos que revelam diferenças, notamos que a primeira figura em estudo nos traz influências do início do século XVIII, no traje (mangas, peito, desenho floral no tecido), no penteado (formato vertical) e na tipologia de jóias (formato, cromatismo), sendo único retrato com estas características. Também na coroa, sempre exterior à figura, encontramos aqui elementos que não se repetem nas coroas das figuras seguintes. Assim se pode verificar haver uma evolução das coroas ao longo de Setecentos, tendo como elemento comum o facto de serem

coroas reais fechadas, em ouro adornado de pérolas e outras pedras preciosas encimadas por uma cruz com barrete interior.

A segunda figura tem elementos diferentes da primeira no tipo de toucado e na joalharia (peça de peito e peça do toucado).

A terceira figura apresenta alterações na tipologia de traje (mangas em várias camadas de renda, decote com formato circular), na tipologia de jóias usadas (peça peitoral com os brasões da coroa portuguesa e espanhola, peça de toucado) e no penteado mais simples.

A quarta figura repete o esquema da figura anterior, não revelando elementos que mereçam ser destacados.

A quinta figura repete o esquema de traje da figura anterior, embora tenha elementos novos na introdução do ceptro real (cujo formato é variável nas restantes figuras), a cruz da Ordem de Cristo, as plumas no toucado, a forma da jóia peitoral com elementos florais e folhagens.

As representações seguintes são da mesma rainha, D. Maria I, e merecem uma leitura mais pormenorizada. Na sexta figura o traje é mais simples, sem adornos ou desenhos no tecido. Há também a assinalar a presença da Cruz da Ordem de Cristo e de uma fiada de pérolas no cabelo. A sétima figura tem características próximas da sexta, mas é-nos apresentada com mais detalhe nos acabamentos da figura e seus elementos. A oitava figura segue o esquema anterior mas apresenta um considerável luxo. O traje surge com detalhes de rendas e aplicações, e o toucado é adornado com pérolas e plumas. Na nona figura o penteado é acentuadamente vertical, adornado de pérolas e plumas, sendo a tipologia de traje próxima das figuras dois, três e quatro. Usa ainda uma complexa jóia de peito monocromática. Na décima figura encontramos alterações no esquema de joalharia (jóia peitoral mais complexa e uso do *aigrete*, tal como na segunda figura) e no traje (mangas e peito).

Conclusão

A presente dissertação tem como objectivo o estudo da figura régia feminina na pintura a óleo. Neste estudo, enquadram-se três rainhas, Maria Ana de Áustria (1683-1754), Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781) e Maria I de Bragança (1734-1816). Partindo dos cânones e formulações de retrato régio do Antigo Regime identificamos a repetição de ideias na composição da figura. Posteriormente identificámos os elementos presentes, como as jóias, trajes e outras insígnias.

Antes de avançarmos para o *corpus* procedemos a uma contextualização. Incluindo uma breve apresentação do ambiente de ensino artístico europeu e português, referindo as Academias, centros de formação e divulgação de arte e artistas. Seguidamente procuramos entender e definir o cânone de representação do retrato de aparato barroco, tendo como base o retrato de Luís XIV (1701) de Hyacinthe Rigaud. Passamos a identificar algumas figuras régias femininas da Europa, a fim de compreender como o cânone de representação era comum à figura feminina, onde também encontramos elementos repetidos.

De seguida tratamos do retrato em Portugal, que não terá o mesmo poder pictórico como em França, Itália ou mesmo Inglaterra, países que incluímos na contextualização do *corpus*. Ao meio artístico nacional chegam artistas destes países estrangeiros, construindo-se a partir de então uma nova etapa na produção da retratística nacional.

O estudo da figura e elementos da mesma não deixa de ser um marco merecedor de estudo, uma vez que a retratística régia traz especificidades próprias da nossa cultura e das características culturais das rainhas em análise. A partir do momento em que compreendemos os mecanismos de representação da retratística régia avançamos para o nosso estudo, a figura feminina. É realizada uma leitura geral das obras, partindo para uma análise específica, enumerando os vários elementos da figura e seu ambiente. Realizámos de seguida uma enumeração de elementos comuns, mencionando símbolos que

mereçam destaque pela repetição ou inovação. Na representação da figura encontramos quase sempre a repetição da pose, da iconografia, do contexto palaciano sobre fundo escuro, embora variem os signos presentes. Na leitura das figuras deparamo-nos com algumas dificuldades, uma vez que dispúnhamos de limitada informação sobre as mesmas. Coube então a nós observar e considerar os elementos presentes em cada figura, descrevendo-os com precisão.

Bibliografia

ACADEMIA MILITAR– *D.Catarina de Bragança e o Paço da Rainha*. Academia Militar, 2005.

ANDRADE, Maria Fernanda de - Academias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII, In *Revista Século XVIII As Origens do Estado Moderno*, Volume I, Tomo I, Lisboa, 2000.

ANDRADE, Maria Fernanda de - Academias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII. *Revista Século XVIII As Origens do Estado Moderno*, Volume I, Tomo I, Lisboa, 2000.

ARAUJO, Ana Cristina - Ritualidade e Poder na Corte de D. João V. A Génese Simbólica do Regalismo Político. *Revista de História das Ideias*. Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Vol. 22, 2001.

ARAUJO, Rui Agostinho - Das Riquezas do Brasil aos Gastos de um Suíço em Lisboa. *Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras*. I Série, Vol. 2, Porto, 2003, pp. 125-126.

AYMAR, Gordon - *The Art of Portrait Painting*, Filadélfia, 1967

BARETTI, Giuseppe Marc'Antonio, - *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti a suoi tre fratelli Filippo Giovanni e Amedeo Coll 'aggiunta delle lettere istruttive scritte a vari dallo stesso Baretti e traite da' suoi scritti inediti o rari*. Crémone, 1837 (1ª edição: 2 vols.: I. 1762, H. 1763).

BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães - *Joanni V Magnífico*. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1994.

BAUR, Eva Gesine – *Rococó*, Tashen, 2007.

BAUR, Eva Gesine - *Rococó*. Tashen, 2007.

BEBIANO, Rui - *D. João V. Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.

BEIRÃO, Caetano - *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para Sua Família em Espanha*, 1936.

BORGES, Nelson Correia – História de Arte em Portugal, *Do Barroco ao Rococó*, Volume 9, Publicações Alfa, 1986.

BRÁS, Madalena co-autor- *A Jóia do Mês*, Museu Nacional do Traje, 1989.

CÂMARA, Maria Alexandra - Mundanidade e Quotidiano na Cultura Portuguesa de Setecentos. Escritas Codificadas de Comportamento Social. *Actas do colóquio Internacional de Literatura e História*, Vol. I Porto, 2004.

CARDIM, Pedro - *O Poder dos Afectos Ordem Amorosa e Dinâmica Política no Portugal do Antigo Regime*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000.

CARDOSO, Ana Cláudia – *A Jóia como Complemento da Moda*, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2010.

CARVALHO, Anna Maria – Da Oficina à Academia A transição do ensino artístico no Brasil. *Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte Artistas e Artífices e a sua Morbilidade no Mundo da Expressão Portuguesa*. Departamento de Técnicas e Ciências do património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005.

CARVALHO, Ayres – *Pintura*, Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa, 1994,

CARVALHO, Ayres de – *D. João V e Arte do seu tempo*, 1960.

Catálogo de Retratos Ingleses em Portugal, Instituto Britânico em Portugal, 1938-1968, Exposição 1969, Lisboa.

CORTE-REAL, Manuel – *O Palácio das Necessidades*, Chaves Ferreira Publicações, 2001.

D'OREY, Leonor - *Cinco Séculos de Joalharia*. Museu Nacional e Arte Antiga, Lisboa.

FERNANDEZ, Juan Luna – Presencia de Francisco Vieira Lusitano en Las Colecciones Reales de España. A Arte em Portugal no Século XVIII Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares, *Separatas Humanitas*, Vol. XXV-XXVI, Coimbra, 1976.

FERREIRA, J.A. Pinto - *Correspondência de D.João V a D. Maria Bárbara Rainha de Espanha (1746-1747)*, Porto, 1945.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime - O Magnifico Aparato, As Formas de festa ao Serviço da Família Real no Século XVIII, *Separata da Revista de História*, Centro de História da Universidade do Porto, Porto, 1993.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime - *A Festa no porto ao Serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII. Subsídios para o seu Estudo*. Porto, 1987.

FRANÇA, José- Augusto – *A Arte portuguesa de Oitocentos*, Coleção Biblioteca Breve, Volume 28, 1992.

FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal Século XIX*. Bertrand, 1995.

FRANCASTEL, Pierre e Galienne - *El Retrato*. Catedra, 1995.

GODINHO, Isabel Silveira - *Tesouros Reais*, Secretaria de Estado da Cultura, Palácio Nacional da Ajuda, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1992.

GUEDES, Rui - *Joalheria Portuguesa*. Bertrand Editora, 1995, p. 26.

GUERREIRO, Luis Manuel Ramalhosa - *La Représentation du Pouvoir Royal à L'Age Baroque Portugais (1687-1753)*. Paris, École des Hautes, Études en Sciences Sociales, 4 vols, 1995.

GUIMARÃES, J.A. Gonçalves – A colecção de Retratos Reais da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, *III Congresso Internacional Ahpa*.

JORDAN – Annemarie – *O Retrato de Corte em Portugal, O Legado de António Moro (1552-1572)*, Quertzal Editores, Lisboa, 1994.

KETTUNEN, Marietta - *Fundamentals of Dress*. MacGraw-Hill Bookcompany, Inc. New York and London, 1941.

KLUMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: olhares norte-europeus. Da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX*. Vol. I: Texto, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Departamento de Ciências e Técnicas do património, Porto, 2001.

LEVEY, Michael - *Pintura e Escultura na França de 1700-1789*. Yale University.

LOPES, Carlos Silva – *Estudos de História da Pintura e Gravura*, Universidade Católica Portuguesa, 2010.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal - Os Séquitos das Rainhas de Portugal e a Influência dos Séquitos Estrangeiros na Construção da Sociedade em Corte 1640-1754. *PENELOPE*, nº 29, 2003.

MONTEIRO, Jorge; AZEVEDO, Camilo - *Culturas do Indico-Roteiro*. Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

MORAIS, Maria Antonieta - *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa de Misericórdia do porto*, Volume I, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

MOTA, Isabel Ferreira - *Imagem do Rei e Processos de Identificação do Rei*. Academia Real de História Os Intelectuais O poder Cultural e o Poder Monárquico no século XVIII, Minerva Historia, 2003.

NORBERT, Elias - *Nova Historia A Sociedade e Corte*, Editorial Estampa, 1995.

NORGES, Nelson Correia – *História de Arte em Portugal., O limiar do Barroco*, 1986.

NUNES, Paulo Simões - *História das Artes Visuais no Ocidente e em Portugal*. Lisboa Editora, 2004.

PACHECO, Frei João – *Divertimento erudito para o curioso das notícias históricas, escolásticas e naturais, sagradas e profanas, descobertas em todas as idades do mundo até o presente*, Vol. 2, Lisboa, 1738.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores Escultores Portugueses*, Volume I, Edição, Livraria Civilização Editora.

PASSOS, Carlos - *Vieira Portuense*, Portucalense Editora, Porto, 1953.

PAULINO, Maria Clara – *Olhares de Europeus e Norte-Americanos em Viagem por Portugal. Fontes para Estudos de Arte e Património (ca. 1750-1850)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

PEREIRA, Fernando – *A História de Arte em Portugal, Época Moderna (1500-1800)*, 1992.

PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Editorial presença, 1989.

PIMENTEL, António Filipe - Ourivesaria Luso-Brasileira do Ciclo de Ouro e Diamantes, *Revista Oceanus*, nº 43, Julho a Setembro, 2001.

RACZYNSKI, Le Comte – *Dictionnaire Historico-Artistique Du Portugal*, Jules Renouard Et C. Libraires-Éditeurs, Paris, 1847.

RADULET, Carmen - *João V e a Santa Sé. Os Retratos dos Reis Portugueses como Instrumento de Diplomacia Joanina*, Civilização Editora, 2008.

RODRIGUES, Dalila; CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos - Oficinas Regionais, *Actas IV Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte*. Viseu, 1991.

SALDANHA, Nuno - *Memória de Viagem Um Olhar sobre Portugal do séc. XVIII*. Palácio da Foz, 2000.

SALMON, Xavier - *Marie-Antoinette*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2008, p.140.

SANDOZ, Marc - *Antoine-François Callet, 1741-1823*, Éditart - Quatre Chemins, Tours, 1985.

SANTOS, Reinaldo dos - *História de Arte em Portugal*. Editorial Labor, 1960.

SCHNEIDER, Norbert - *L'Art du Portrait. Les Plus Grandes Oeuvres Européennes, 1420-1670*. Editora Tashen, 1995.

SEABRA, Jose; THEDIM, Jose e MECO, Jose – Estética Barroca. *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Tipografia Peres, 2009.

SERRÃO, Vitor - *História de Arte Em Portugal. O Barroco*. Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vitor – *Pintura Proto-barroca em Portugal (1612-1657)*, Universidade de Coimbra, 1992.

SHNEIDER, Norbert - *L'Art du Portrait, Les Plus Grandes Oeuvres Europeenes, 1420-1670*. Editora Tashen, 1995.

SILVA, Alberto Júlio - Traje na Corte em Portugal No século XVII e XVIII. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Línguas e Literatura, Anexo V, Espiritualidade e Corte em Portugal, séculos XVII e XVIII*, Porto, 1993.

SILVA, Maria Beatriz Nizza de – *D. João V*, Circulo de Leitores, 2006.

SILVA, Nuno Vassalo e – *A Arte do Retrato Quotidiano e Circunstância*. Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

SOBRAL, Luís Moura – *Bento Coelho e a Cultura do Seu Tempo 1620-1708*, 1998.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e - *A Joalharia Feminina e o Seu Significado Social e Económico em Portugal*. *Separata da Revista Museu*, IV Série, nº13, 2004.

CORMATIN, Pierre-Marie-Félicité Bon Desoteux, Barão de - *Voyage du ci-devant Duc du Chatelet, en Portugal, ou se trouvent des détails intéressans sur ses Colonies, sur le Tremblement de terre de Lisbonne, sur M. de Pombal et la Cour. Revu, corrigé sur le Manuscrit, et augmenté de Notes sur la situation actuelle de ce Royaume et de ses Colonies*, par J. Fr. Bourgoing, ci-devant Ministre plénipotentiaire de la République Française en Espagne, membre associé de l'Institut National. Paris: Chez F. Buisson, 2 vol., 1798

TWISS, Richard - *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773. With copper plates and an appendix*. London: printed for the Author, and sold by G. Robinson, T Becket, and J. Robson, 1775.

VAIRO, Guilia Rossi - *Vieira Lusitano O Desenho*. Ministério da Cultura Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.

WEBER, Caroline - *Rainha da Moda*. Como Maria Antonieta se Vestiu para a Revolução. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

WEST, Shearer – *Portraiture*, Oxford History of Art, 2004.

WITTKOWER, Rudolf - Pelican History of Art. ed. *Art and Architecture Italy, 1600-1750*, Penguin Books, 1980.

WITTKOWER, Rudolf - *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin, 1985.

XAVIER, Hugo - *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda* - Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, 3 vol., policopiado. Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa, 2009, pág. 87.

YUSTA, Constanza Nieto; CABA, Victoria Soto - *Dicionário de Pintura sec. XIV – XVIII*. Editorial Estampa, 2005.

Fontes Digitais

Art, Artists and Artworks news

<<http://www.artartworks.com/art/mint-museum-commission-again-brings-queen%E2%80%99s-ancestry-into-question-991>>

Art.com Digital Gallery

< <http://eu.art.com/gallery/id--a81384/posters-prints.htm>>

<http://eu.art.com/asp/search_do.asp/_/prints.htm?ui=74857444B3044651B11D376B6603FF62&searchstring=maria%20teresa%20austria>

<<http://eu.art.com/gallery/id--a52395/posters-prints.htm?ui=74857444B3044651B11D376B6603FF62>>

Art Experts, Inc.

< http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/van_meytens.php>

Artsunlight Oil paintings

<<http://www.artsunlight.com/artist-ND/N-D0015-Sir-Anthony-Van-Dyck/N-D0015-045-princess-henrietta-maria-of-france-queen-consort-of-england.html>>

<<http://www.artsunlight.com/artist-NR/N-R0001-Peter-Paul-Rubens/N-R0001-Peter-Paul-Rubens-ap3.html>>

Art Resource

<<http://www.artres.com/c/htm/PrintableThumb.aspx?Base=SEA&Box=&E=22SIJM50MPFDJ&Pass=&TTitle=Search%20result&Page=1&DocPerPage=200>>

Biblioteca Joanina de Coimbra

<<http://bibliotecajoanina.uc.pt/>>

Cabral Moncada Leilões

<<http://www.cabralmoncadaleiloes.pt/cmleiloes.nsf/artigos/155AF03DA2D994A3802574E10036C036>>

<<http://www.cml.pt/cmleiloes.nsf/artigos/B4D080092731993D802574E100361270?OpenDocument&start=101>>

Câmara Municipal de Oeiras

< http://www.cm-oeiras.pt/Paginas/cmo_homepage.aspx>

Encyclopedia of World Biography

<<http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Rubens-Peter-Paul.html>>

Geni People

<<http://www.geni.com/people/Infanta-Mariana-of-Spain/37652433970005847>>

Heilbrunn Timeline of Art History

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.61.13.1a,b>>

Instituto Português de Museus

<http://www.ipmuseus.pt/ptPT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_no_rmas/ContentDetail.aspx>

Lib-Art.com Gallery Online

<<http://www.lib-art.com/artgallery/34761-portrait-of-catherine-i-nattier-jean-marc.html>>

Mark Harden's Artchive

<http://www.artchive.com/web_gallery/A/Antoine-Francois-Callet/Portrait-of-Louis-XVI-1788.htm>

Matriz Net

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148289>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998535>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=992437&EntSep=0&EntRegAss=1#gotoPosition>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=99850>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=992438>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998454>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998454>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148276>>

<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=289740>>
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=998454>>
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=148278>>
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=148276&EntSep=1#gotoPosition>>
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=992437&EntSep=3#gotoPosition>>
<<http://www.matriznet.imcip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=217028>>

Matriz pix

<<http://www.matrizpix.imcip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&NUPAG=1®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&PROPRIETARIO=80&IDFOTO=37559>>
<<http://www.matrizpix.imcip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&NUPAG=11®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&SUPERCAT=1&PROPRIETARIO=21&IDFOTO=13334>>
<<http://www.matrizpix.imcip.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&NUPAG=3®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&SUPERCAT=1&PROPRIETARIO=5&IDFOTO=84368>>

Museu Hermitage

< http://www.heritagemuseum.org/html_En/03/hm3_6_3a.html>

Museu do Prado

<<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-ana-victoria-de-borbon>>

Portal Ciência e Vida

<<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/5/artigo72250-4.asp>>

Olga's Gallery Online

<<http://www.abcgallery.com/R/rossika/torelli1.html>>
<<http://www.abcgallery.com/L/levitzky/levitzkybio.html>>

Smarthistory Art History Conversation

<<http://smarthistory.org/baroque-france.html> >

The J. Paul Getty Museum

<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=622>>

The Royal Collection Online

<<http://www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?maker=13041&object=407381&row=19>>

U.Porto Universidade do Porto

<http://sigarra.up.pt/up_uk/web_base.gera_pagina?p_pagina=122251>

Visual Art & Artists: William Henry Fox Talbot Biography to Umbo (Otto Umbehrr; 1902–80), Biography

<<http://arts.jrank.org/pages/16945/Louis-Tocqu%C3%A9.html>>

<[http://arts.jrank.org/pages/13093/Carle-van-Loo-\(Carle-Vanloo\).html](http://arts.jrank.org/pages/13093/Carle-van-Loo-(Carle-Vanloo).html)>

<<http://arts.jrank.org/pages/13488/Giovanni-Battista-Passeri.html>>

Web Gallery of Art

< <http://www.wga.hu/index1.html>>

WikiPaintings Encyclopedia of Painting.

<<http://www.wikipaintings.org/en/thomas-gainsborough/portrait-of-queen-charlotte-1781>>

Xiamen Ruoya Oil Painting Online

< <http://www.oilpaintingonline.com/htmllarge/large-29187.html>>

Anexos

Notas biográficas das Rainhas em Estudo

Apresentamos agora algumas notas biográficas das rainhas de Portugal do nosso *corpus*, D. Maria Ana de Áustria, D. Mariana Vitória e D. Maria I, a fim de melhor contextualizar as imagens. Sabe-se que no século XI existe referência à palavra *rainha*, designando esta como um membro feminino de estirpe régia. De acordo com essa definição está, por exemplo, a infanta Teresa, esposa do Conde Henrique de Borgonha, que governou em nome do filho o Condado Portucalense. Alguns documentos da época têm a assinatura de D. Teresa como *Regina Portugalie*. Em caso de viuvez da rainha antes da maioridade do herdeiro, outro alguém de sangue régio asseguraria as condições de governação.¹

A Acta das “Cortes de Lamego”, documento considerado apócrifo, estabelece as “Regras de Sucessão ao Trono” e concede a prerrogativa de governação ao sexo feminino data supostamente de 1139 ou 1143. No entanto, as disposições da Acta só foram explicitamente incorporadas no ordenamento jurídico da Monarquia Portuguesa nas Cortes de 1641 para que o trono não fosse de novo para um príncipe estrangeiro.² Assim, D. Maria, filha primogénita de D. José, poderá garantir o direito de sucessão.

As rainhas possuíam prerrogativas específicas de soberania. Grande parte desse poder reforçava-se com o poder adquirido como donatárias da Casa das Rainhas, através da qual exerciam poderes plenos e jurisdição autónoma sobre gentes e terra.³

¹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *A Génese e o Valor da Monarquia em Portugal*, Lisboa, 1948, p.7

² Sobre este tema cf.. Luís Reis Torgal - *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, Vol. I, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981.

³ LOURENÇO, Maria Paula Marçal - Os Séquitos das Rainhas de Portugal e a Influência dos Séquitos Estrangeiros na Construção da Sociedade em Corte 1640-1754, *PENELOPE*, nº 29, 2003, p.50.

Partimos para a biografia de **D. Maria Ana de Áustria**, descendente da Família dos Habsburgos. À data do matrimónio⁴ com João V⁵, a futura rainha chega com o seu séquito⁶, recebido na Barra de Lisboa.⁷ É possível saber que pelo menos quarenta e duas pessoas estavam ao seu serviço, dispondo de servidores distintos daqueles que serviam o rei. Damas de descendência alemã animavam o Paço da Ribeira com a sua alegria e cultura. A rainha era dotada de grande elegância, sendo uma bela rapariga de tez clara e cabelos claros.⁸ A nível de moda, sabemos que as damas da rainha trouxeram uma nova tipologia de toucado para a Corte.⁹ A própria rainha tinha bom gosto e recebia com frequência encomendas de França.¹⁰

A nível cultural sabe-se que aprendeu com facilidade a língua portuguesa, sendo capaz de a falar e escrever. Tinha fama de ser culta e de falar várias línguas, como o latim, o italiano, o espanhol, o alemão, o francês.¹¹ Nos primeiros anos de casamento havia festas no Paço e era também comum a realização de jantares públicos para os quais as majestades convidavam elementos da Corte.¹² A rainha traz de Viena o gosto pela Ópera e como tal manda vir cantores, bailarinos,

⁴ O Conde de Vila Maior entrega a D. Maria de Áustria o retrato de D. João V. (BRANDÃO, Fernando castro – *História Diplomática em Portugal. Uma Cronologia*. Livros Horizonte, 2002, p.125).

⁵ D. João V cumpre os desejos de D. Pedro II e casou em 1708 com D. Maria Ana de Áustria, filha do Imperador Leopoldo I. Foi este monarca que reatou a velha tradição de as Famílias Reais Peninsulares se unirem pelo matrimónio. Consentiu ainda o duplo matrimónio do Príncipe D. José com D. Mariana Vitória e de D. Maria Bárbara com D. Fernando, futuro rei de Espanha. Esta tradição foi quebrada com o casamento da Infanta Maria Francisca, futura Maria I, com D. Pedro III, seu tio. (MAGALHÃES, José de – *Breve História Diplomática Portuguesa*. Publicações Europa-Áustria, p. 112).

⁶ Os séquitos era comitivas de homens e mulheres que transmitiam novos valores, gostos, hábitos e costumes, de forma lenta e gradual, às elites do país receptor, neste caso Portugal. (LOURENÇO, Maria Paula Marçal – Os Séquitos das Rainhas de Portugal e a Influência dos Séquitos Estrangeiros na Construção da Sociedade em Corte 1640-1754. *PENELOPE*, nº 29, 2003, p. 49).

⁷ AA.VV – *Arte Efêmera em Portugal*, Museu Calouste Gulbenkian, p.116.

⁸ PROVAS DA HISTÓRIA GENEALÓGICA DA CASA REAL, Tratado do casamento de D. Maria Ana de Áustria, Publicado no Tomo V, p. 141.

⁹ LOURENÇO, Maria Paula Marçal – Morte e Exéquias das Rainhas de Portugal (1640-1754), *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, pp. 579-592

¹⁰ SILVA, Maria Beatriz Nizza da – *D. João V*. Circulo de Leitores, p. 26.

¹¹ CARVALHO, Ayres de – *Pintura*. Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa, 1994 p. 26

¹² BENEVIDES, Francisco da Fonseca – *Rainhas de Portugal, Estudos Históricos*. Tomo II, Typografia Castro Irmão, 1879, Lisboa, p. 136.

cenógrafos para animar a corte. Para além disso mandava realizar saraus, concertos, peças de teatro e música. Por vezes, nos serões, a própria rainha tocava cravo.¹³

Do ponto de vista emocional sabemos que D. Maria Ana de Áustria sentia ciúmes do rei, situação referida em relação às caçadas do rei e dos infantes em Sintra. De facto, o local agradava à rainha, mas receava ser ali abandonada por seu esposo.¹⁴

A nível político não se conhece grande participação na vida pública. Sabe-se que apoiou o então enviado de D. João V, Sebastião José de Carvalho, na sua estadia em Viena¹⁵ e que assumiu a Regência durante a doença do marido «*Na sua ultima doença correo a assignatura pela senhora Rainha D. Mariana d'Austria, desde 23 de Maio de 1752*»¹⁶

D. Mariana Vitória¹⁷ era rainha consorte, esposa de D. José I. Nasce em 1718, primeira filha do segundo casamento de Filipe V de Espanha com Isabel Farnésio.¹⁸ Foi deslocada aos três anos de idade para França, voltando após o rompimento do noivado com o Delfim.¹⁹

Para o Duplo Consórcio²⁰, realizado para unir em matrimónio D. Mariana Vitória com D. José e D. Maria Bárbara com D. Fernando, foi criado sobre o Caia

¹³ BENEVIDES – *Idem*, p. 137.

¹⁴ ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal, Temas de Pintura e o Seu Consumo (1780-1825)*, Vol. I-Texto, Porto, 1991. p.141.

¹⁵ MATOS, Maria Teresa de Vale – O Iluminismo Pombalino. Para uma Contextualização Cultural. *Revista do Século XVIII. As Origens do Estado Moderno*. SPES XVIII. Volume I, Tomo I, Lisboa, 2000, p. 212.

¹⁶ RIBEIRO, João Pedro - *Dissertações Chronologicas e Criticas sobre a Historia Jurisprudencia Ecclesiastica publicados por Ordem da Aademia Real das sciencias de Lisboa*. Typographia da mesma Academia, Lisboa, 1857, p. 200. Durante a Regência de Maria Ana de Áustria o rei fez promulgar uma lei, em 1749, designada de Sumptuária, conhecida por frisar os excessos de luxo com efeitos negativos sobre o comércio e os cidadãos. (BENEVIDES – *Op. Cit.*, p. 158).

¹⁷ Ainda como princesa, Dona Mariana Vitória escreve várias cartas com revelações de teor artístico, fazendo referências a pinturas que realizava, falando até sobre um retrato seu a ser enviado a sua mãe, Isabel Farnésio, por volta de 1732. Gaba inteiramente o trabalho do artista, que seria identificado como Quillard por Ayres de Carvalho. Ainda em 1739 escreve sobre um pintor de nome Francesco Pavone, que deveria ter realizado um retrato seu e de suas filhas. (BEIRÃO – *Op Cit.*, p.73).

¹⁸ MONTEIRO, Nuno Gonçalo – *D. José I*, Circulo de Leitores, p. 20.

¹⁹ BEIRÃO – *Op Cit.*, p. 143.

²⁰ Em Março de 1725 chegava a Lisboa um enviado com uma proposta dos reis de Espanha. A ideia era grata às duas Cortes. Na Corte de Madrid aspiravam a que uma rainha ibérica restaurasse certos costumes e práticas nacionais, abolidas pela rainha italiana. Na corte de Lisboa viam os desposórios

um pavilhão onde as Cortes se encontraram para a respectiva troca de princesas.²¹ A então infanta era formosa, inteligente, gostava da leitura e de música. Era graciosa, elegante e realçava sua graça nas danças da Corte. Tinha bastante talento com bordado, gostava de caça, fazia bom uso da espingarda, era ainda uma cavaleira experiente.²²

Nos primeiros tempos de casamento houve prendas, danças, caçadas, passeios a cavalo, música e jogos.²³ No primeiro ano de matrimónio a infanta confessava a seus pais que estava muito feliz e que esposo a amava muito.²⁴ Em 1734, nasce a primeira filha do casal, a princesa da Beira, D. Maria, sendo o padrinho D. João V e a madrinha Isabel Farnésio.²⁵ D. Mariana Vitória e D. José I cultivaram o gosto pelo teatro, música e artes plásticas, gosto igualmente transmitido à futura D. Maria I.²⁶

A nível político não se conhecem feitos nem envolvimento. Sabe-se que em 1743 a ainda princesa faz referência ao reduzido significado de D. José no Conselho da Regência.²⁷ O príncipe herdeiro não fazia nada, e a rainha assinava aquilo que o Cardeal Mota lhe levava.²⁸ Nos primeiros anos de governação de D. José I, a Corte conta com a presença de D. Mariana Vitória. Mulher ilustrada e energética, teve durante o reinado de seu marido, um papel de assessora do poderoso Marquês de Pombal.²⁹ A rainha assumiu a regência por duas vezes, uma, em 1758 e outra, em 1776.³⁰

Em 1760, José Baretti, viajante em Portugal, faz uma descrição da Rainha Mariana Vitória na sua obra «*Lettere Familiari di Giuseppe Baretti a suoi trefratelli*

como esperança de restabelecer a ligação entre os dois países e solucionar o problema das partilhas de soberania nas Américas do Sul. (CORTESÃO; Jaime – *Alexandre Gusmão e o Tratado de Madrid*, Parte 1, Volume 1-2, pp. 308-309).

²¹ AA.VV – *Arte Efêmera em Portugal*. Museu Calouste Gulbenkian, p.127.

²² CASSOTTI, Marsilio – *Infantas de Portugal Rainhas de Espanha*, 5ª Edição, A esfera dos Livros, p. 171.

²³ BEBIANO, Rui – *D. João V, Poder e Espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987, p.146.

²⁴ BEIRÃO - *Op. Cit.*, pp. 44-45.

²⁵ BEIRÃO - *Idem*, p.120.

²⁶ MATOS – *Op. Cit.*, p. 214.

²⁷ BEIRÃO – *Op. Cit.*, p. 198.

²⁸ BEIRÃO - *Idem*, pp. 201, 206.

²⁹ PIMENTEL, Alberto – *A última Corte do Absolutismo em Portugal*, Livraria Ferin, Lisboa, 1898, p.11.

³⁰ RIBEIRO – *Idem*.

Filipo Giovanni e Amedeo Coll 'aggiunta delle lettere istruttive scritte a vari dallo stesso Baretto e traite da' suoi scritti inediti o rari. Crémone», publicada em 1763.

Tendo perdido a parada com o rei, tornei atrás apressadamente para ver a rainha e suas filhas, mas logo me deteve os passos um grupo de damas todas sem anquinhas. Uma delas, jovem e bela, estava muito lindamente vestida. Pelo respeito parei, não querendo passar por entre elas, e não podendo ir de roda nem para diante, por não mo permitir a aglomeração das carruagens. Fiquei mesmo ao pé de uma delas, senhora de quarenta anos ou pouco mais, vestida de seda cor de castanho, não tinha os cabelos tanto em forma de piramide (sic) como as suas companheiras mais novas. Cobria-lhe o colo um lenço preto e tinha nas orelhas uns pingentes de valor, porém mais nenhum outro na cabeça e no corpo, os braços guarnecidos de rendas inglesas com muitas voltas e festões. Tinha meias brancas, sapatos de peluche preto, segundo me pareceu, feições bastante regulares, olhar de freira e a carnação um tanto trigueira, como que, queimada do sol...Mas sabeis vós, que aquela dama de quem estive tão perto, e a qual sem nenhum constrangimento havia tanto à minha vontade observado, era a Senhora Rainha de Portugal em corpo e alma.³¹

D. Maria I, filha de D. Mariana Vitória, cresceu entre cerimónias e festejos ainda na Corte de João V e na Corte de seu pai, D. José I. A educação escolar da infanta começou pela memorização de textos com preceitos religiosos e éticos, seguindo-se a iniciação à leitura e ao estudo de línguas, recitação de poesias e orações. Aos quatro anos sabia ler português, castelhano e francês, e aos cinco anos começou a estudar latim.³²

O confessor das princesas era o padre Timóteo de Oliveira, que assumiu um papel decisivo na formação da herdeira, pois além de a confessar explicou-lhe a teoria das funções régias no quadro da aliança entre o trono o altar.³³

O Marquês de Pombal desejava que o filho, príncipe da Beira, de D. Maria fosse o herdeiro do trono, mas como este faleceu antes de subir ao trono, D. Maria

³¹ BARETTI, Giuseppe Marc'Antonio, - *Lettere Familiari di Giuseppe Baretto a suoi trefratelli Filippo Giovanni e Amedeo Coll 'aggiunta delle lettere istruttive scritte a vari dallo stesso Baretto e traite da' suoi scritti inediti o rari*. Crémone, 1837 (1ª edição: 2 vols.: I. 1762, H. 1763).

³² RAMOS, Luis de Oliveira – *D. Maria I*, Circulo de Leitores, p.17.

³³ LOPES, Carlos da Silva – *Estudos de História da Pintura e Gravura*. Universidade Católica Portuguesa, 2010, p. 32.

assumiu a sucessão. A nova rainha traz à Corte uma facção da nobreza que fora afastada. No dia da Aclamação³⁴ a rainha apresentou-se com vestido branco de tafetá, bordado a fio de prata, recamado de lantejoulas, canutilhos e palhetas douradas. O peitilho era guarnecido de flores de brilhantes e de uma fita de cor carmim pendia a Ordem da Cristo composta por diamantes. A coroa era de diamantes. O manto real de tom carmesim era bordado a fio de prata com quinas reais, e preso por duas presilhas de brilhantes.³⁵ O desembargador do Paço, José Geraudes proferiu a oração. Quando terminou, a rainha, de joelhos, repetiu o juramento de guarda as leis do reino, lido pelo Visconde Ponte de Lima. Em seguida levantou-se e sentou-se no trono, tendo à sua esquerda o rei D. Pedro III e à direita o ceptro.³⁶

A rainha quisera dar a D. Pedro III alguma evidência, e desejou colaborar com ele nos negócios e compartilhar os privilégios da coroa.³⁷

As actividades lúdicas intensificam-se no Palácio de Queluz a partir de 1778.³⁸ Após o nascimento do príncipe herdeiro, a rainha deseja cumprir a promessa que fizera de erguer um edifício ao coração de Jesus.³⁹ A Corte, em trajes de luxo, compareceu à inauguração da Basílica da Estrela. Quando a rainha cedeu à loucura, a Corte empalideceu e as festas elegantes desapareceram. Durante a regência do Príncipe D. João a vida palaciana afunda-se e, com ela, a cultura do Antigo Regime.⁴⁰

³⁴ Ver em anexo a gravura de época sobre a Aclamação de Maria I. Acessível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=147696>>

³⁵ IDEM – *Ibidem*, pp. 574-576.

³⁶ IDEM – *Ibidem*, p. 577.

³⁷ RESENDE, Marquês de – Descrição e Recordações Históricas do paço e da Quinta de Queluz. *PANORAMA*, Vol. XIV, Sem Paginação.

³⁸ AA.VV- *A Arte Efêmera*, Museu Calouste Gulbenkian, 2000-2001, p. 60.

³⁹ Para a Basílica veio de Roma o Retábulo-Mor e a figura alegórica da Caridade, rodeadas pelos símbolos dos quatro continentes do pintor Pompeo Batoni. (AA.VV- *A Arte Efêmera*, Museu Calouste Gulbenkian, 2000-2001, p. 72)

⁴⁰ PIMENTEL – *Op. Cit.*, p. 5.

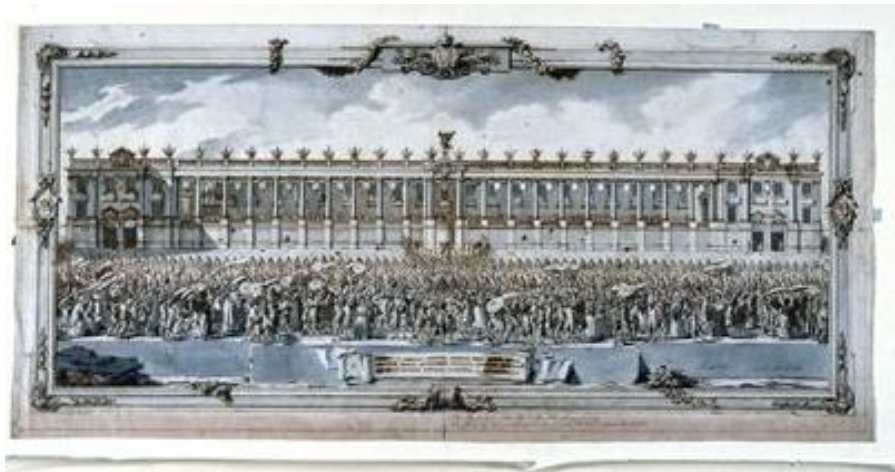
Rito de Aclamação

A forma como se transmite o poder régio varia de reino para reino, e em Portugal é por Aclamação. Decidimos incluir neste tema a descrição da Aclamação de D. Maria I com inclusão de uma gravura de época.

O rito de Aclamação é a essência da Monarquia Lusitana. O próprio nome dado à cerimónia é significativo, pois trata-se de um pacto não escrito, mas gravado na mais antiga tradição entre o soberano e a comunidade. A Aclamação não tem um local obrigatório, sendo o rei aclamado onde quer que se encontrasse. Não existia a imposição formal da coroa, nem existem notícias de que o rei a usasse durante a solenidade. Os elementos essenciais da Aclamação eram a bandeira real, a cadeira real e o cetro. A partir de D. João V os monarcas usavam o título de Majestade Fidelíssima, e faziam-se retratar com a coroa real ao lado. A forma da coroa que os primeiros monarcas usaram é-nos desconhecida, não se sabendo se foi sempre a mesma. Sabe-se que no reinado de Pedro II se fez uma coroa nova. Tanto no funeral de Pedro II, como no de João V, a coroa fora levada numa bandeja junto dos restos mortais dos monarcas.⁴¹

⁴¹ CONCEIÇÃO, Frei Cláudio da – *Gabinete Histórico*, Tomo V, 1819, p. 261.

Descrição da Aclamação de D. Maria I



Aclamação da Rainha D. Maria I

Joaquim Carneiro da Silva

1778

Tinta da China sobre Papel

Primeiro esboço para um desenho alusivo à Aclamação da rainha D. Maria I, em 1777, apresentado sob a forma de quadro emoldurado. Esta obra encontra-se no Museu Nacional dos Coches, datada de 1778, e tem autoria de Joaquim Carneiro da Silva.

O acto teve lugar na Real Praça do Comércio a 13 de Maio de 1797. Uma extensa galeria com colunata de ordem jónica desenvolve-se longitudinalmente, sendo rematada de ambos os lados por corpo quadrangular definido por pilastras jónicas, dividido em três panos e três registos. O edifício segue de perto os parâmetros construtivos da arquitectura tardo-barroca, sendo nivelado por uma balaustrada superior interrompida regularmente por pequenos pilares que sustentam panóplias militares e, ao centro, a figura alada da Glória. Por detrás da balaustrada da galeria, a multidão conflui para junto das reais figuras de D. Maria e de D. Pedro que ocupam o vão delimitado por dois pares de colunas que sustentam o frontão triangular contendo um medalhão oval com dupla efígie, entre sanefas. Um

medalhão idêntico mas de campo liso decora os restantes vãos, com excepção dos dois colaterais, ornamentados com coroa suspensa. À esquerda, distingue-se a tribuna reservada aos membros da Família Real. Na praça fronteira, a Guarda Real dos Archeiros forma em semicírculo em torno de um cavaleiro que se dirige ao casal real, enquanto os demais soldados, alinhados em duas fileiras, isolam a multidão que efusivamente saúda a nova rainha. Por lapso, estes apresentam as armas à esquerda, erro que o artista pretende corrigir, conforme expresso na legenda transcrita. A mole humana que invade a praça é composta por diferentes escalões etários e categorias sociais, embora a esmagadora maioria provenha da chamada burguesia, a avaliar pela indumentária. A moldura que enquadra a composição é decorada com as armas reais portuguesas, festões e folhas de carvalho, tendo nos ângulos composições fitomórficas relevadas. O suporte original do desenho foi prolongado inferiormente por tira de papel de diferente textura, de modo a conter a subscrição.⁴²

⁴² Acessível em <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=147696>>

Glossário

Adamascado – tecido com arabesco trabalho ou tecido à semelhança do damasco.⁴³

Aigrette - peça de ornamentação de toucado em forma de pluma, pena, ou ramagens. Poderia ter uma mola para fazer tremer a jóias causando uma sensação de movimento.⁴⁴

Brocado - tecido de seda bordado a ouro ou prata, ornados com desenhos variados.⁴⁵

Canotilho - fio metálico de secção redonda, dourado ou prateado, enrolado em espiral.⁴⁶

Cetro - bastão usado por pessoas de autoridade, especialmente monarca ou imperador; a sua extremidade pode ter um emblema ou atributo adequado.⁴⁷

Coroa - adorno de cabeça, símbolo de dignidade, conhecida no oriente antigo e no mundo ocidental, nomeadamente na forma de coroa de louros romana. A partir da Idade Média torna-se símbolo de soberania temporal, adoptando várias formas a partir do arco circular. A coroa era aberta até D. Sebastião, e depois fechada por hastes que se juntam sobre uma esfera fechada abundante em labores de ourivesaria e pedraria.⁴⁸

Couraça - armadura em couro ou metal que cobre as costas e peito.⁴⁹

Cravação - acto de encastoar as gemas em estrutura de prata ou ouro.⁵⁰

Fíbula - adorno usado para segurar o manto.⁵¹

⁴³ COSTA, Manuela Pinto da – Glossário de Termos Têxteis e Afins. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Série I, Vol.III, 2004, Porto, p.138.

⁴⁴ D'OREY, Leonor – *Cinco Séculos de Joalharia*. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, p.118.

⁴⁵ SILVA, Maria da Conceição – *O Traje Civil em Portugal e na Pintura: 1600-1680*. UCP, Escola de Artes, 2007, Tese de Mestrado em Artes Decorativas, p. 255.

⁴⁶ COSTA – *Op. Cit.*, p.142.

⁴⁷ CARR-GOMM, Sarah – *A Linguagem Secreta da Arte*. Editorial Estampa, p. 253.

⁴⁸ TEIXEIRA, Luis Manuel – *Diccionario ilustrado de Belas-artes*, Presença Editorial, 1985, Lisboa, p.72.

⁴⁹ CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Editorial Presença, 2005, p.116.

⁵⁰ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos – *A Joalharia no porto nos Finais do Século XVIII*, Aspectos Socioartísticos, Volume I, Porto, 1996, p.177.

Firmal - jóia para prender no traje; pode ter formato ovular ou redondo, e é usualmente composta de gemas.⁵²

Gargantilha - colar geralmente rente ao pescoço.⁵³

Gema – material, geralmente um mineral que pelas suas características é utilizado na composição de peças de joalharia. A gema poderia ser talhada em várias formas.⁵⁴

Guarnição de corpete - tipologia de ornamentação da zona peitoral das damas, geralmente peças de especial apreço pela qualidade da execução. Podem ter forma triangular invertida conhecidos como *Devant de Corsage*.⁵⁵

Hábito - Condecoração das várias Ordens Militares. Podia assumir várias funções, seja lançar ao pescoço ou pendurar na lapela. Posteriormente a 1789 surge nas insígnias da Ordem de Cristo o Coração de Jesus. Existiu ainda a união das três Ordens, de Cristo, de Santiago e de Avis, sob o Coração de Jesus. Vemos essa execução na medalha das Três Ordens por Ambrósio Pollet.⁵⁶

Laço - peça de joalharia formada por duas partes, sendo a parte superior em forma de laço, mais ou menos estilizado e com outras ornamentações que o complementam, bem como, por uma parte inferior composta por um pendente, em forma losangular.⁵⁷

Lapidação – acto de transformação de cristais e pedras preciosas desenvolvida em Veneza. O diamante-brilhante está coberto de facetas de modo geométrico para maximizar o efeito da luz reflectida e da cor das gemas.⁵⁸

⁵¹ CALADO – *Op. Cit.*, p.165.

⁵² IDEM – *Ibidem*, p.166.

⁵³ BLUTEAU, D. Raphael – *Vocabulario portuguez portuguez & latino (...)*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1713, vol.4, p. 33.

⁵⁴ D`OREY – *Op. Cit.*, p. 121.

⁵⁵ SOUSA – *Op. Cit.*, p.179.

⁵⁶ IDEM – *Ibidem*, pp.179-180.

⁵⁷ IDEM – *Ibidem*, p.180

⁵⁸ GUEDES, Rui – *Joalharia Portuguesa*. Bertrand Editora, 1995. p. 24.

Manga aberta - manga com aberturas que possibilitam ver um tecido ou manga anterior, aberturas que se fecham por botões ou fimal.⁵⁹

Ornamento peitoral – ornamento elaborado muitas vezes em ouro, prata e diamantes. As guarnições são bastante trabalhadas, utilizadas em conjunto com o colar, brinco e anéis. O peitoral só é usado com corpete, servindo este como suporte. Estes ornamentos são desenhados consoante o formato do peitilho do corpete.⁶⁰

Prego de toucado - ornamento utilizado pelas damas na decoração dos seus cabelos. Podia assumir várias formas, sendo as mais comuns em formato floral, mas poderiam ter formas de insectos.⁶¹

Sequilé - jóia em forma aproximada de losango com pingentes, geralmente em ouro, podendo ter diamantes encastoados.⁶²

⁵⁹ SILVA – *Op. Cit.*, p. 257.

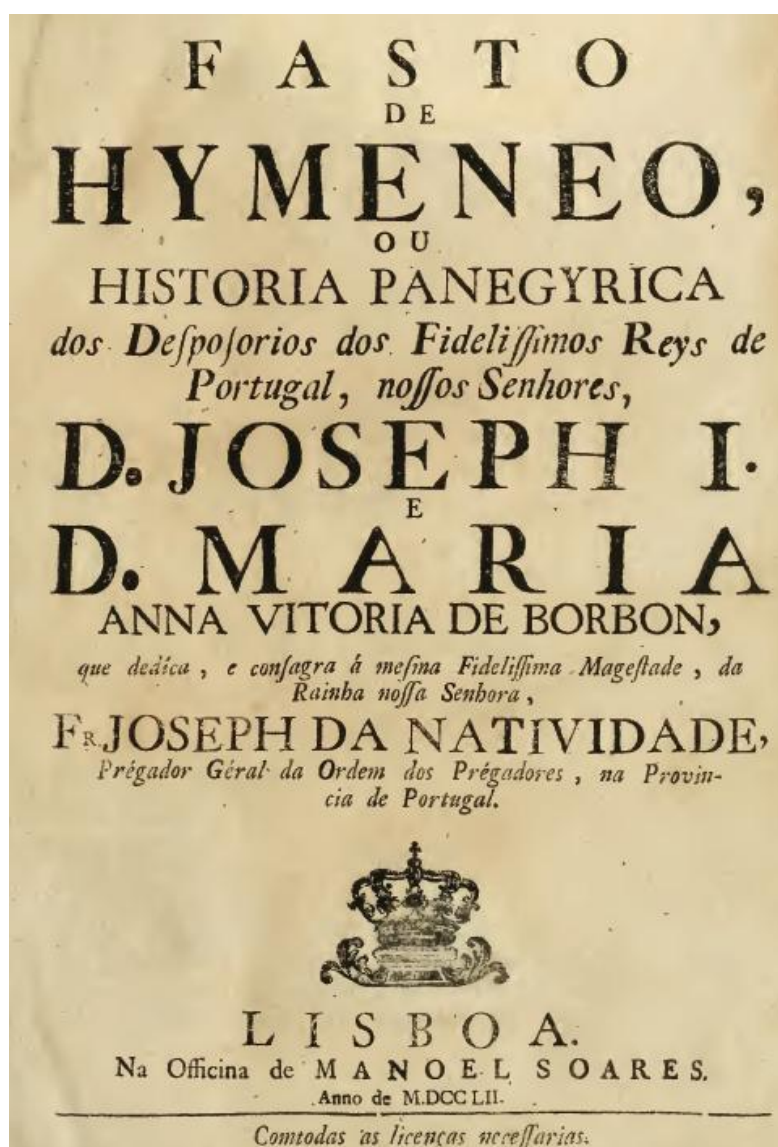
⁶⁰ CARDOSO; Ana Cláudia – *A Jóia como Complemento da Moda*. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Lisboa, 2010, pp.121-122.

⁶¹ SOUSA, Gonçalo – *Op. Cit.*, p.182.

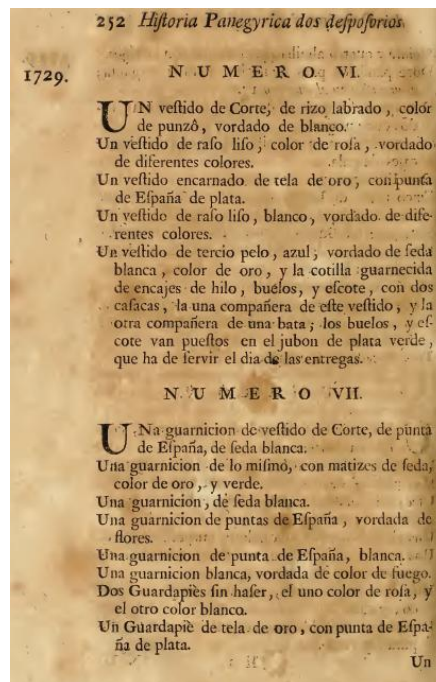
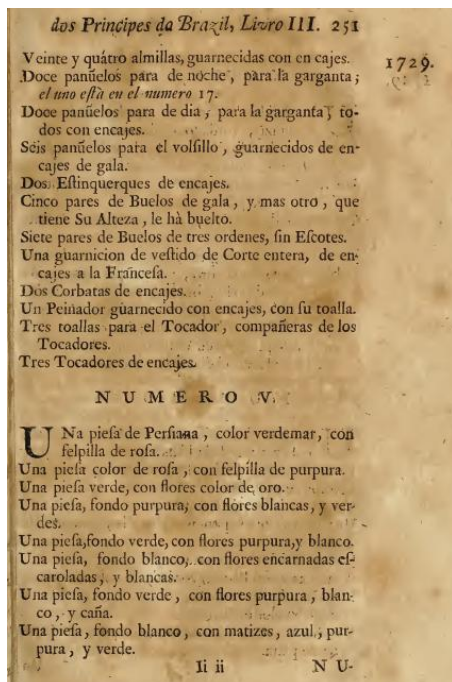
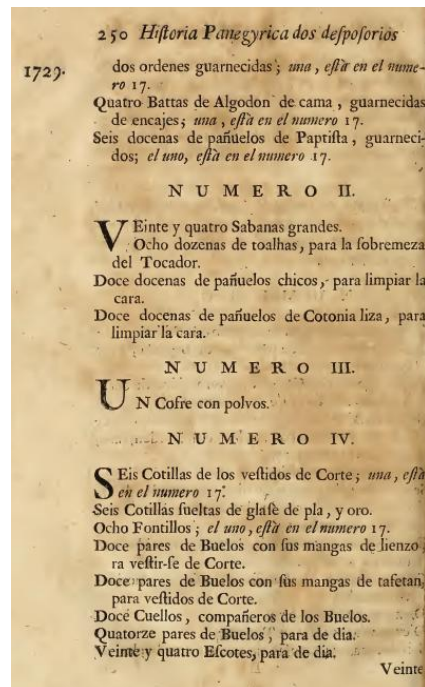
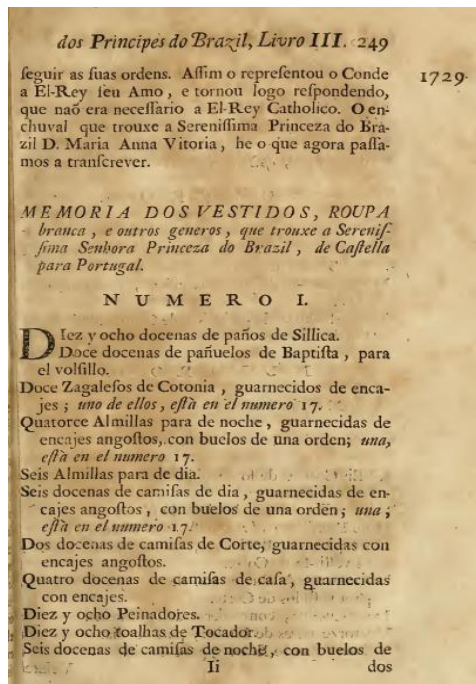
⁶² D'OREY– *Op. Cit.*, p.124.

Documentos Digitalizados

Os seguintes documentos digitalizados contêm a descrição de elementos da época importantes para este estudo, como a joalheria, o traje e outros adornos. Inclui uma lista desses elementos que a rainha Mariana Vitória traz para a Corte Nacional.



Fasto de Hymeneo, ou Historia Panegyrica dos Desposorios dos Fidelissimos Reynolds de Portuga, nossos Senhores, D. Joseph I. e D. Maria Anna Vitoria de Borbon. F^a Joseph Da Natividade, Lisboa, Na Offcina de Manoel Soares, Anno MDDCLII.



1729.

Un Guardapié amarillo, y plata, con galón de lo mismo.
Un guardapié de tela encarnada, y plata, con flores de lo mismo.
Un Guardapié color de rosa, y plata, con galón de lo mismo.
Un Guardapié de tiffu blanco, con galón de plata.
Un Guardapié de raso lizo, blanco, vordado de sedas.
Un Guardapié de verde-mar, vordado de todas sedas.

N U M E R O VIII.

Veinte piezas de Grodetunes, y Tafetanes.
Tres Guardapiés.

N U M E R O IX.

Un vestido de color de púrpura, y plata, guarnecido de galones de lo mismo, con chupa amarilla, y plata, y sus Guardapiés.
Un vestido de Droguete, color de Canela, y oro bajo, vordado de tela blanca, y azul, con chupa azul, y las bueltas vordadas de lo mismo.
Un vestido de Droguete color de ngata, vordado de plata, con bueltas, y chupa verde, vordadas de lo mismo.
Un vestido de raso encarnado, vordado de seda blanca, las bueltas, y la chupa de raso lizo blanco, vordadas de lo mismo.
Un vestido de tela de color de rosa, y plata, las bueltas, y chupa, cazaca, y basquiña de Droguete color de ceniza, y oro, guarnecido con galones de plata.

Un

Un vestido de Grana, vordado de oro, con chupa de glase de plata.
Doce Sombreros de castor.
Doce Cartones de plumajes.

N U M E R O X.

Cinco Debantales, vordados de todas sedas.
Seis Palatinas compañeras de los Debantales.
Ocho pares de Mangotes, de colores.
Diferentes pares de Zapatos, y Chinelas.
Peines de todos generos.
Nove mazos de Guantes.
Cordones de todos colores para Cotilla.
Diez piezas de Zinta de hilo.
Seis pañuelos de Garfa.
Dos volantes para vestido de Corte.
Quatro cartones de Zintas labradas.
Treinta y seis piezas de Zintas.
Alfileres.
Una guarnicion de vestido de Corte.

N U M E R O XI.

Veinte y quatro Sabanas grandes.
Veinte Sabanas chicas, de cama.
Doce docenas de paños grandes.
Quatro docenas de pares de calzetos; un par, está en el numero 17.

N U

1729.

N U M E R O XII.

Doce Devantales bordados de plata, y oro.
Veinte Paletinas de plata, y oro, compañeras de los Devantales; una, está en el numero 17.
Pompones para todos los aderezos.
Doce Petillos de plata, y oro.
Siete pares de Mangotes de plata, y oro.
Ocho pares de Brazaletes de plata, y oro para los Guantes.
Seis Manguitos; los cinco de plata, y oro, y uno de seda.
Veinte y quatro piezas de Zintas de plata, y oro.
Veinte y tres Abanicos buenos.
Seis docenas de pares de medias de seda; un par, está en el numero 17.
Veinte y quatro pares de medias de hilo.
Doce pares de medias de Castor; los dos de ellos, van en el numero 17.
Quatro pares de ligas vordadas de plata, y oro; un par, está en el numero 17.

N U M E R O XIII.

Una cubierta de Tocador, de tiffu de oro, y plata, guarnecida con floco de oro, y una cubierta de Meza de terciopelo Carmesim con galón, y floco de oro.
Otro paño de terciopelo encarnado, vordado de seda blanca, con floco de lo mismo, con tarjetas en las esquinas, y en el medio, y la cubierta de la Meza vordada al canto.
Otra de tiffu de oro, y plata, color de fuego, con floco

1729.

floco de lo mismo; el forro de glase de lo mismo, y la sobremeza de Damasco.

N U M E R O XIV.

Una Batta, y basquiña de raso, color de oro bajo, con matizes.
Otra Batta con basquiña de raso, fondo blanco, con flores de felpilla, color de fuego, y otros colores, guarnecida con un encaje del color de las flores.
Otra con basquiña, color de fuego, y otros colores.
Otra con basquiña, color azul de Persiana, y otros colores.
Otra con basquiña de raso verde-mar, y colores.
Otra con basquiña de raso blanco de la China, con flores encarnadas, y oro, guarnicion de oro, y plata, y felpilla encarnada.
Otra con basquiña de terciopelo, color de rosas, vordada de blanco, y verde.

N U M E R O XV. y XVI.

Una pieza de tiffu de plata, y oro.
Una pieza de tiffu verde, plata, y oro.
Una pieza de tiffu púrpura, oro, y plata.
Una pieza de tiffu, oro, y plata.
Una pieza de tiffu blanco, oro, y plata.
Una pieza de tela de plata, color de púrpura.
Una pieza de tela, azul, y oro.
Una pieza de tela, color de rosa.
Una pieza de tela blanca, con flores verdes.
Una pieza de tela blanca, y plata.
Una pieza de tela, color de púrpura, y plata.

Una

Una piewa, color de fuego, y plata. 1729.
Una piewa de color de rosa, y plata, con flores verdes.
Una piewa azul, y plata.
Una piewa amarilla, y plata, con flores de color de rosa.
Una piewa de color de rosa, y plata.
Una piewa, color de verde-mar, y plata.
Una piewa, verde obscuro, y oro.
Una piewa amarilla, y plata.
Una piewa, color de rosa, y plata.
Una piewa, color de purpura, y plata.
Una piewa azul, y plata.
Una piewa blanca, y plata.
Una piewa, color de caña, y plata.
Un Guardapié de Tafetan azul, y plata.
Un Guardapié, color de rosa, y plata.
Un Guardapié amarillo, y plata.
Dos Guardapiés de tela de plata, el uno blanco, el otro verde.

N U M E R O XVII.

UN vestido de Corte, de tela de plata, verde, la Cotilla guarnecida con buelos, y todo.
Dos pares de medias de Cañor.
Un par de medias de seda verde, bordadas de plata.
Un par de Calzetas, y un par de ligas.
Un par de Zapatos.
Un par de Chinelas.
Una Paletina de oro verde.
Una camisa de día.
Una camisa de noche.

kk

Una

1729. Una Almilla guarnecida.
Una Ropa de lienzo para cama, guarnecida de encajes.
Una Zagal de Cotonio, con su encaje de bajo.
Un pañuelo de encajes.
Un pañuelo para el pescuezo, guarnecido de encajes, para de noche.
Un Fontillo.
Un Guardapié, verde, y plata.
Una Mantilha de grana, bordada de seda.
Una cobierta de Tocador de tercianela verde, bordada de oro, y plata con escudos, alas, esquinas, y medio; y floco grande de campanilla de oro, y plata, aferrada con tela blanca, con sobremeza de tercianela, bordada al canto.
Dos Bollas para los Peinadores, de la misma tela, y bordadas.
Una Batta, y basquina de tela de plata, color de rosa con encaje de plata.

Tengo reseñado todo lo que contiene esta Memoria.

Dña Maria Theresá Rojano

ME-

1729. MEMORIA DE LAS JOYAS, Y DE MAS alajas de pedreria, de la Serenissima Señora Princesa del Brasil, que con distincion, es en esta forma.

Una joya para el pecho, de plata, guarnecida con veinte y cinco diamantes brillantes, y uno dellos, chico.
Dos muelles de plata, guarnecido cada uno con cincoenta, y siete diamantes brillantes, que hazen ciento y quatorze, los sessenta y seis grandes, y los de mas pequeños.
Una pieza para la falda tambien de plata, con su gancho, guarnecida con veinte y siete diamantes, los tres grandes, y los restantes de varios tamaños.
Doce alamares con sus botones, guarnecidos cada uno con veinte y un diamantes rosas, de varios tamaños, que todos hazen 252., y todas las dichas piedras tienen los reversos dorados, y tallados.
Dos Retratos de los Reys nuestros Señores de oro, guarnecidos con quatro diamantes brillantes, medianos cada uno, que son ocho.
Dos Evillas de plata, con ocho diamantes rosas cada una, que son deaseis.
Una procha de plata guarnecida con siete diamantes brillantes almendrados, que estan al ayre.
Un Tembleque para el pelo, guarnecido con uno diamante, y otro que está pendiente, ambos brillantes.
Una Evilla de plata para el Manguito dorada, guarnecida con quatro diamantes brillantes.

Otra

Otra joya.

1729

Una piewa acutillada para el pecho, guarnecida con ciento y veinte y nueve diamantes; los quinze grandes brillantes, y los de mas rosas tambien crecidos, y de diferentes tamaños, de rosas, y brillantes.
Otra piewa de pecho, de plata, los reversos tallados, y dorados; guarnecida con veinte y quatro diamantes; los quinze brillantes, y los restantes rosas, y todos crecidos, excepto dos brillantes pequeños.
Otra piewa de pecho correspondiente a las otras, guarnecida con doce diamantes; los ocho brillantes, y los quatro rosas, todos crecidos, excepto dos brillantes chicos.
Otra piewa de pecho correspondiente, con nueve diamantes; los siete brillantes, y los dos rosas.
Diez y ocho alamares correspondientes a las otras piewas, guarnecidos con ocho diamantes, cada uno rosas, y brillantes, que hazen en todos 144.
Doce botones correspondientes a los alamares, guarnecidos con ocho diamantes rosas, y brillantes, que hazen 96.
Una piewa para la falda, con su gancho, guarnecida con diez y seis diamantes, rosas, y brillantes, correspondientes a botones, y alamares.
Un colar de plata, guarnecido con treinta y nueve diamantes brillantes, engastados al ayre, y una cruz de plata pendiente del colar, guarnecida con cinco diamantes brillantes, engastados al ayre, hazen 44.

Dos

1729. Dos arrecadas de plata, guarnecidas con cinco diamantes brillantes cada una; los dos engastados, y los tres al ayre, en forma de perillas.

Alajas sueltas.

Siete clavos para tocado con quatro diamantes cada uno, que hazen veinte y ocho, todos brillantes.

Cinco engastes con cinco diamantes brillantes medianos, en sus obrillas, para el pelo.

Dos Mariposas para el pelo, de plata, guarnecidas con ocho diamantes rosas, que hazen diez y seis.

Una Mariposa guarnecida con tres diamantes, dos rubines, y quatro esmeraldas medianas.

Otra Mariposa guarnecida con quatro diamantes, dos topacios, dos rubines, una esmeralda, y uno zafiro, todos medianos.

Otra Mariposa guarnecida con seis diamantes; los quatro sobre unas pastas azules, una amatista, y una esmeralda, medianos, y chicos.

Otra Mariposa guarnecida con quatro diamantes, tres esmeraldas, dos rubines, y dos topacios, todos medianos.

Una Piocha de plata, guarnecida con onze diamantes almendrillos, taladrados por arriba, y otros onze engastados en plata, que hazen veinte y dos de diferentes tamaños.

Otra Piocha con quarenta y siete diamantes brillantes, engastados en plata; los quatro pendientes, y dos rubines medianos, y chicos engastados en oro.

Otra Piocha de plata con sessenta y tres diamantes rosas,

rosas, engastados los cincoenta y dos, y los onze pendientes.

Una Mariposa guarnecida con diez diamantes brillantes; los quatro sobre unas pastas azules, medianos, y chicos.

Otra Mariposa guarnecida de plata, con cinco diamantes rosas, engastados al ayre.

Un Tembleque con tres rofillas, guarnecidos todos con veinte y quatro diamantes, y con quinze rubines.

Una Abusa para el pecho, con un rubin bolach, y una esmeralda almendrada.

Una prefilla con su boton para el sombrero, guarnecida con veinte y siete diamantes; los seis rosas, y los veinte y uno tablas, de diferentes tamaños, en gastados en plata.

Un Retrato del Señor Principe del Brazil, de plata, y oro, guarnecido con quarenta y nueve diamantes brillantes; los onze grandes, y los restantes de varios tamaños.

Un collar con veinte y siete perolas gruesas.

Una Cruz de plata, con cinco diamantes brillantes, engastados al ayre.

Unas Arrecadas de plata, los reversos dorados, guarnecidos con quarenta diamantes brillantes, y quatro rubines, todos chicos engastados en oro.

Dos anillos de plata, y oro, con dos diamantes brillantes, y dos rubines chicos.

Seis botones pasadores, de oro, y plata, esmaltados con un diamante rosa cada uno.

Diez engastes sueltos con tres rubines, tres topacios, diez esmeraldas, y dos zafiros, todos medianos.

Scis

1729. mantes brillantes, un rubin, y una esmeralda, chicos.

Otra fortiza de oro polida, guarnecida con un diamante brillante, atopallado.

Otra de oro, con una esmeralda en medio, y en el brazo quatro diamantes chicos, y dos esmeraldas pequeñas.

Otra fortiza de oro, con una amatista en medio, y seis diamantes chicos, brillantes, en el brazo.

Otra fortiza, con una crisolita en medio, y seis diamantes chicos, en el brazo.

Un reloj de oro, con sus cadenas, gancho, llave, y sello, guarnecido de diferentes piedras cordelinas, guarnecido con quarenta y ocho diamantes brillantes chicos, engastados en plata.

Otro reloj de oro, con su gancho, cadenas, llave, y sello, guarnecido con ciento y onze diamantes rosas, chicos, engastados en plata.

Otro reloj con su gancho, llave, y cadenas completas de oro.

Un pomito para agoa de la Reyna de Ungria, de oro, y nacar.

Un estuche de oro, con cadena, y gancho de lo mismo, y en el muelle un diamante brillante, y dentro su omenaje.

Un abanico de dos laminas, guarnecidas las varas con veinte y quatro diamantes, y siete rubines, todos chicos.

Un Relicario con un vello de Santa Victoria, y por otro lado un de San Antonio de Padua, guarnecido con veinte y quatro diamantes fondos, y rosas, medianos.

Una Cruz en forma de Relicario, con un Santo *Lignum Crucis*, guarnecido con ocho diamantes rosas,

Mm

rosas, engastados en plata, y oro.

Un palillero de oro, con diferentes sobrepuestos, guarnecido con noventa y uno diamantes rosas, chicos, engastados en plata.

Un palillero de oro, y nacar guarnecido, con un diamante brillante en el boton, por donde se abre.

Otro palillero de oro con sobrepuestos, con quatro piezas dentro, guarnecido con setenta diamantes rosas, y entre ellos una tabla; los quatro en la guarnicion de dos cañones de mondadientes, y los restantes en la caja, todos chicos guarnecidos en plata.

Un baston con puño de oro, y una solistifa con dos reasas, guarnecida con veinte diamantes engastados en plata, defanueve esmeraldas, y ocho rubines, engastados en oro, todos chicos.

Otro baston con puño de marfil, y una solistifa con su reasa, y una rofilla de plata en cima, con ocho diamantes rosas, chicos.

Otra caña occa, con puño de nacar.

Dos erillas de oro, y plata para los zapatos, guarnecidas con doce diamantes brillantes pequeños cada una, y quatro rosas grandes cada una, que en todos son treinta y dos.

Un librito de Oraciones para los quatro dias de la semana, con unas manesillas de oro, esmaltadas de colores, guarnecidas con diez diamantes brillantes, medianos.

Quatro botones de diamantes para la camisa, engastados en plata, con un diamante cada uno.

Un estuche de oro, con sobrepuestos, y en ellos treinta

treinta y uno diamantes chicos, y quatorce esmeraldas.

1729.

Tengo resevido todo lo que contiene esta Memoria.

Doña Anna de Lorena.

El-Rey D. Joaõ mandou dar à cada Dragaõ conductor do referido enxuval da Serenissima Princeza do Brazil, quatro dobroens.

Ajustou-se em ambas as Cortes, que humas, e outras Magestades se tornariaõ a ver no Caia sem genero algum de fasto, e cerimonia publica. Neste dia teve Luiz Pereira da Silva, da Secretaria de Estado, o seguinte